

دراسات فى تجليات التراث الشعبى المصرى

كمال الدين حسين محمد

الهيئة العامة لقصور الثقافة

دراسات فى

تجليات التراث الشعبى المصرى

تأليف

أ. د/ كمال الدين حسين



مكتبة
الدراسات الشعبية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
سعد عبد الرحمن
أمين عام النشر
محمد أبو المجد
الإشراف العام
صبحي موسى
الإشراف الفني
د. خالد سرور

• تجليات التراث الشعبى المصرى
• أ. د/ كمال الدين حسين
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013م
13,5 x 19,5 سم
• تصميم الغلاف:
أحمد اللباد
• المراجعة اللغوية:
أشرف عبد الفتاح
• رقم الإيداع: ٩٠١٤١٠ / ٢٠١٢
• الترقيم الدولى: 978-977-718-231-8
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 7947891 (داخلى: 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

150

تعنى بنشر الدراسات المتعلقة بالفولكلور
ونصوص وسير وحكايات وملاحم الأدب الشعبى

دراسات فى تجليات التراث الشعبى المصرى

المحتوى

* **المحور الثالث:**

* **المحور الرابع:**

هذا الكتاب

يعرض هذا الكتاب لموضوعات بحثية متعددة بينها جميعها رابط وثيق بالتراث الشعبى المصرى، ويسعى صاحب الكتاب من خلالها لإيضاع تصور خاص به حول طبيعة هذا الرابط، كاشفا عن المدى الذى تتحرك به مفردات التراث الشعبى فى نطاقات الإبداع غير الشعبى، وكيف تنطلق من سياقها الطبيعى الذى تدور فيه، وتنشأ وفق إرادة الجماعة التى تنتجه وتستهلكه فى ذات الوقت، إلى سياق مصنوع، ينطلق من إرادة واعية بالكيفية التى يمكن من خلالها استثمار قدرة التراث الشعبى على المرور الأسرع، والقبول غير المشروط. هذه القضية من قضايا التراث الشعبى تناولها الكاتب فى المحور الأول من

هذا الكتاب. ولعلنا فى هذا الصدد حينما نستعرض من خلال هذا التوجه العلمى الذى لم ينل حظًا طيبا من البحث والدراسة والفهم، لعلها الفرصة التى يمكن من خلالها أن نعلن عن رغبتنا وحاجتنا الماسة إلى الكشف عن ملامح الاستلهام، ضوابطه، قواعده، دوره وبغيته، والمدى الذى يعين به مفردات التراث على إعادة البث والتذكير والتنبيه إلى قدرتها الفائقة على التعبير عن الجماعة التى عملت على استمرارها وانتشارها فترات طويلة من الزمن، غير أن عوامل التغير التى تطرأ على طبيعة المجتمعات تؤثر فى انحسار مفردات الثقافة الشعبية وتقهقرها للجماعات الإنسانية. من هنا يأتى دور الاستلهام فى استدعاء الملامح الشعبية وتضمينها فى أعمال إبداعية قد تكون درامية أو موسيقية أو تشكيلية، هذا الاستدعاء يساهم - بقدر التناول - فى خلق مناخ جديد قد يعين على إعادة التلاقى بين الناس ومفرداتهم الثقافية الغائبة أو التى هى فى سبيلها للغياب.

والاستلهام بصوره المتعددة يتيح الفرصة كاملة للمبدعين فى مجالات الإبداع المختلفة فى تحديد المدى الذى تتحرك به لمفردات الشعبية فى أعمالهم الإبداعية، ليحقق المبدع من خلالها عرضا فنيًا بعينه يسعى إليه، ويقصده، مستندًا على أدواته الفنية الخاصة.

عندما تناول كمال الدين حسين تلك القضية فى صيغة محددة من الصيغ الفنية وهى المسرح، سعى إلى تحديد رؤية علمية لماهية العلاقة التى تحققت فى أعمال مسرحية بعينها، انطلقت من استدعاء السيرة الشعبية وإعادة بثها فى صيغة مسرحية.

وقد تناول ذلك فى البحثين الأول والرابع اهتم البحث الأول: «بالظاهر بيبرس بين السيرة والمسرح»، فى حين انشغل البحث الرابع بـ: «المسرح والتجريب على سيرة عنترة بن شداد»، ولعله بهذا الانشغال العلمى يفتح المجال لقراءات بحثية أخرى تسير على نهج يتيح لها توضيح الرؤية واستيعاب واقع العلاقة بين المسرح والتراث الشعبى، كما يمكنها أن تشير بأصابع العلم الرشيد إلى مكامن الإجادة وظروف الفشل فى فهم التراث ومبررات نقله إلى واقع جديد قد يحتمله ويحمل من خلاله معانى ومفاهيم ورؤى وتصورات وأفكار تسعى لاختراق حاجز الرفض إلى أبواب القبول والتبنى والقناعة.. إنه المسرح الأب الشرعى للفنون الذى كلما عبر عن انشغالات الناس واقترب من ذاتهم الحضارية والإنسانية كلما استطاع بأساليبه المختلفة أن ينفذ إلى عقل المشاهد ووجدانه فتتحقق الغاية ويصل برسالته إلى المقصود من بثها.

ولعلنا فى هذا الصدد نشير إلى أن استلهام المأثورات الشعبية فى النص المسرحى والمضمون الفكرى الذى يحتويه، يتخذ مستويات يحددها المبدع وفق إرادته الإبداعية.

وإذا كان المسرح هو الأب الشرعى للفنون فإننا نستطيع القول إن التراث الشعبى هو الأم التى تولَّد من رحمها المسرح والموسيقى والسينما والأشكال المختلفة للإبداعات الحركية، فضلا عن فنون التشكيل الشعبى. تلك الفنون التى ارتكزت على الصيغ الإبداعية الشعبية وسارت على نهجها، وأعادت إنتاجها بصورة تواكب العصر وتستعين بالتقدم التكنولوجى الذى طرأ ويطرأ كل يوم على ملامح الحياة برمتها وعلى الفنون على وجه خاص.. فالأراجوز والحاوى

والمحبظين والقرادتى عروض أسست لمجال التشخيص والأداء الإبداعى، واستكملت مثلث الإبداع. وخيال الظل وصندوق الدنيا ارتكزت عليهما شاشات العرض السينمائى وأيضا الرسوم والنقوش والزخارف الشعبية كانت المحطة التى انطلقت منها مسيرة الإبداع التشكيلى. إنه العقل الجمعى الذى انحاز إلى الجمال وإلى المتعة الفنية وإلى السعى إلى الإمتاع، فأبدع واختار وانحاز إلى السبل التى تعايش بها مع ظروف الوجود، فاستطاع دوما من خلال عبقرية الاختيار بين البدائل الأنسب والأقرب إلى القبول، إنه المسعى الشعبى الذى يتحرك دوما فى اتجاه الجماعة ليقصد رضاها والتفافها حول ذلك الصنف الإبداعى، وكأن ذلك القصد يدعو الجماعة – أية جماعة – إلى الوثوق فى صحة العلاقة بين الأفراد وذاتهم الحضارية المتحققة فى إبداعاتهم الفنية.

فى المحور الثانى من هذا الكتاب اهتم كمال الدين حسين باستعراض موضوعات خمس تتعلق جميعها فى استثمار موضوعات التراث الشعبى فى تربية الطفل اهتم الموضوع الأول بتحديد ملامح لعروسة شعبية مصرية تقدم للطفل فى مراحله التربوية الأولى بوصفها تمثل ثقافته الأم. ولعل ذلك التوجه يعين على دعم روح انتماء الطفل إلى ثقافة أهله، ويصد أذى توجيه انتباهه ناحية ثقافة الغير، بوصفها النموذج الذى يجب العبور من خلاله إلى منطق العصر الحديث. ذلك التغريب الذى عملت أجهزة كثيرة على جلب مفرداته إلى عقل الطفل ووجدانه من خلال تصور قاصر يرى فى ملامح ثقافة الغرب الملجأ والملاذ لنصعد من خلالها سلم الحضارة

الإنسانية، وأغفلت الجذر الحضارى لثقافة المصريين الذى استطاع عبر العصور أن يغذى البشرية بكل ما هو نافع وجميل.

ثم ناقش الكاتب فى موضوع بحثه الثانى من هذا المحور موضوع الألغاز الشعبية واكتشاف الطفل الموهوب. واختيار اللغز للكشف عن القدرات الذهنية للطفل اختيار موفق من خلال قدرة اللغز على إعمال العقل وشحذ همة التفكير، والكشف عن قدرات التأمل والاستنباط، وفك طلاسم التورية اللغوية. إنه الصيغة المثالية لتنمية القدرات البحثية - فى ثنايا الخطاب الموجه من خلاله - على إيجاد الحلول المبتكرة للخروج من مأزق السؤال المقصود، للكشف عن قدرات التفوق والإجادة وحسن التصرف العقلى.

استوقفنى الموضوع الرابع الذى عُنى بالجدة الحكاءة وتثقيف الطفل، لأطرح من خلاله سؤال باتت الإجابة عنه غير مرضية إن وجدت فى الأساس. وهو إلى أى مدى تستعين وزارة التربية والتعليم فى مناهجها الموجهة إلى الأطفال بالحدوتة الشعبية المصرية ليبث من خلالها ما يمكن بثه من قيم تربوية تعزز المثل العليا، وتدعو إلى الاحتفاظ بها؟ أليس هذا التجاهل المشين اعترافًا ضمنيًا غير واع بقدرة الحدوتة الشعبية على التوجيه والتثقيف الإيجابى، وكأن ذلك يشير إلى عدم الوثوق فى التاريخ الطويل للمصريين الذى دعم الوثوق فى التاريخ الطويل للمصريين الذى دعم الحدوتة الشعبية بمفاهيم خلاصة التجربة الإنسانية لتنتهى إلى معانى ومفاهيم هضعت للتجريب، فاكتسبت الخبرة فى اختيار الأنسب والأدق والأقدر على النفاذ إلى عقل ووجدان الطفل، من خلال صيغة إبداعية قادرة كل

القدرة على الترويج للمبادئ والقيم بصورة قد تبدو عفوية وتلقائية، لكنها فى حقيقة الأمر تحمل قواعد القصدية التى تنطلق من إرادة الجماعة فى تلقين كل ما ينفع منطق الحياة ورسالة الإنسان فيها.

فى المحور الثالث من هذا الكتاب استعرض الكاتب بعض ملامح الاحتفالات الشعبية من خلال أربعة موضوعات هى - مدخل للدراما الشعبية، - السبوع والاحتفال بمولد الطفل - الثقافة الشعبية بين التثقيف والاستثمار - الاحتفالية الشعبية بالنيل (فى مصر القديمة). جميعها قراءات بحثية تسعى لفهم ثراء التنوع فى الأشكال الاحتفالية لدى المصريين، والتى تنطلق حينا من مناسبات اجتماعية كالاحتفال بميلاد الطفل، وزواج الشاب، وموت المتوفى. ومناسبات دينية، كالاحتفال بشهر رمضان والمواسم والأعياد سواء عند المسلمين أو الأقباط فضلا عن تلك الاحتفالات التى تتأسس على أفكار اعتقادية شعبية، كالاحتفال بموالد القديسين والأولياء. كذلك فإن الاحتفال بعيد الربيع (شم النسيم)، ووفاء النيل هى احتفالات تاريخية جاءت من عمق التاريخ لتعزز وجودها بين الناس من خلال الحاجة إليها، من واقع استمرار الوظيفة التى تؤديها.

وفى هذا الصدد نشير إلى أن تلك الصيغ الاحتفالية تنتسب إلى صنف العادات الشعبية، إذ إنها فعل اجتماعى يزاوله ويتبناه ويحرص على أدائه أفراد الجماعة. هذا الفعل الذى يحتوى على إبداعات تؤكد على الاحتفال وتثبت أركانه. ولعل الوظيفة الأساسية التى تنطلق منها كافة الأشكال الاحتفالية، هى كسر ملل رتابة الحياة اليومية، والسعى إلى إضافة مكسبات إلى طعم الحياة ليقبل المحتفلون بشهية على مغذيات الاستمرار والرضا والقبول.

فى المحور الرابع والأخير لجأ الباحث إلى استثارة المعرفة لموضوعين من موضوعات الأدب الشعبى هما الحكايات الشعبية والمثل الشعبى.

اهتم الموضوع الأول بالحكاية الشعبية السعودية، والثانى بصورة السلطة فى المثل الشعبى، والثالث بصورة المرأة فى الحكايات الشعبية. يعود هذا الاهتمام بتلك الموضوعات الثلاث إلى فهم الكاتب لطبيعة الأدب الشعبى فى التعبير المباشر عن الأفكار المخزونة والمتداولة بين كل جماعة من الجماعات البشرية.

وهو بذلك سعى إلى الكشف عن بعض ملامح تلك الأفكار كما يعرض لها المثل الشعبى والحكاية الشعبية.

هذا الكتاب إطلالة بحثية على موضوعات شعبية استحقت وتستحق إخضاعها لجهر التأمل الموضوعى، ليتسنى لنا الكشف عنا فيها. بوصفها معبراً إلينا، لعلنا من خلال هذا الفهم نستطيع شحذ همة الأجهزة المعنية بالتأثير والتربية والتنمية، فى الوثوق فى صحة الجذر الثقافى للمصريين ونبل مقصده، وسلامة موقفه من الحياة. لعلها تستطيع من خلال أدواتها وإمكاناتها أن تنمى ما يجب أن ينمو ويترعرع، وتعمل على إيقاف أسباب التردى والتخلف.

ونتمنى كذلك أن تثير هذه الموضوعات البحثية همة الباحثين لمزيد من البحث والتدقيق وتعميق الرؤية وفهم المقصد.

سميح شعلان

تقديم

يتضمن هذا الكتاب عددا من الدراسات التى تمت خلال ما يقرب من خمسة عشر عاما من عمرى الأكاديمى، لكنها فى الحقيقة جسَّدت عشقا استغرق عمرى كله تقريبا للتراث الشعبى المصرى، أدبا وفنا، وعادات وتقاليد، سواء على مستوى الدرس أو على مستوى الممارسة الاحتفالية لفنون الأداء، أو الممارسة الحياتية بما شكله التراث فى وجدانى من قيم ثقافية تمثلتها وعشت بها، وعلمتها لأبنائى فى الحياة ولأبنائى فى قاعات الدرس، فبها عشت، ومنها اكتسبت ما امتلكه من سمات افتخر بها وبما تشير اليه من مصريتى.

هذه الدراسات التى أتمنى أن توضح مدى هذا العشق، ومدى فهمى لتراثى وقراءته، بالشكل الصحيح الذى تجلَّى فيه فى مجالات إبداعية أخرى، أو مجالات تربوية تعمل على تنشئة

الطفل المصرى، وايمانا ويقينا لن تجد افضل من تراثنا الشعبى، المادى منه والمعنوى، ذخيرة صادقة تسلح به أطفالنا لتعدهم لمستقبل واعد بوصفهم مصريين، وبأمل أن يساهموا فى بناء وطن له حضارة وثقافة لا بد أن نعتز بها، فنحافظ عليها ونضيف إليها.

التراث الشعبى ليس ناقلا فقط للثقافة، ولا هو وسيلة لاستقراء ما كان عليه فكر الأجداد وليس متحفا شفهيا، نستمع اليه لنتسلى ونقضى أوقات الفراغ، بل هو كنز لم تكتشف جواهره بعد، هو بحر لم نغص فيه بما يكفى لاستخراج درره بعد، هو عالم له منطقه، وقيمه التى عاشت وستعيش ليس لأنها مدونه فى معظمها، بل لأنها منقوشة فى وجدان الأمة ترسم لها ولأبنائها، الخطوط الأساسية للحياة، وللنجاح، ويسمح بما له من مرونة فى الحذف والإضافة، بما يسمح له بمواكبة كل العصور والأزمنة وهذا سر بقائه، وأتمنى أن أكون قد وقفت فى إيضاح بعض من هذا فى الدراسات الموجودة فى متن هذا الكتاب، والتى قسمتها إلى أربعة محاور، تبعا لمجالات التجلى:

المحور الأول: وفيه نتناول تجليات السير الشعبية فى المسرح، خاصة سيرتى عنترة العبسى، والظاهر بيبرس، ثم نعرج على تجليات أشكال الفرجة الشعبية فى المسرح العربى والمصرى بإطلالة على توظيف المسرح لبعض العناصر التراثية لتحقيق الهوية الثقافية، ثم توظيف عناصر الفرجة فى العرض المسرحى نصا، أداء وؤخراجا.

المحور الثاني: وفيه عدد من الدراسات التى نتعرف من خلالها على تجليات التراث الشعبى وتربية الطفل، فهناك محاولة لإبداع عروسة شعبية مصرية (نوسة) للتعامل معها مع صغار الأطفال فى مؤسسات رياض الأطفال، ثم دراسة تعرج بنا على المحاولات الشعبية لاكتشاف الأطفال الموهوبين، أما رواية القصة والتى تعتبر من أهم عناصر التثقيف الشعبى فقد تجلت فى دراسة عن مدى الاستفادة من ظاهرة الجدة الحكاءة فى تثقيف طفل اليوم، وأخيرا ننظر من خلال التراث والحكايات الشعبية (حكايات الخوارق) إلى مستقبل توظيف التراث مع الطفل.

المحور الثالث: وفيه نتناول بعض المفاهيم المرتبطة بالاحتفالية الشعبية ومناسبتها، فنبدأ بمدخل حول الدراما الشعبية، ثم السبوع باعتباره أول احتفال تقيمه الأسرة ترحيبا بالمولود الجديد، ثم دراسة حول الفنون الشعبية بين التثقيف والاستثمار، لننهى هذا المحور بدراسة جمع من أهم الاحتفاليات الشعبية والنيل (فى مصر القبطية).

المحور الرابع: وفيه إطلالة على الحكايات الشعبية والأمثال، ونماذج لها من السعودية، ثم استقراء الأمثال للتعرف على صورة السلطة فى الوجدان الشعبى، وأخيرا، التعرف على صورة المرأة فى الأدب الشعبى من ١٩٩١ حتى ٢٠١٢.

هذا عن الكتاب الذى أهديه لبلدى ولشعبى الغالى، الذى أبدع الحضارة للعالم، وورثنا عنه كنوزا لم نقدرها حق قدرها، فلنسأل الله سبحانه أن يغفر لنا إهمالنا فى حقهما، وأن يجند من أبنائنا من

يكمل المسيرة، ويحاول أن يكتشف بعض من هذا النبع الذى لن ينضب أبدا، فهو خالد خلود مصر التى خلدها الله فى كتابه العزيز، وليس بعد هذا خلود.

أ.د. كمال الدين حسين
القاهرة ٢٠١٢/٦/٥م

المحور الأول:

التراث الشعبى والمسرح

(١)

الظاهر بيبرس بين السيرة الشعبية والمسرح المصرى

• استهلال

لو كانت التنمية تعنى تحسين الحياة المعيشية للإنسان عن طريق تنمية الموارد وزيادة الإنتاج.

فلا بد وأن يتحقق ذلك فى مجتمع تسوده الديموقراطية ويظله العدل والحرية والمساواة.

مثل هذه المجتمعات كانت حلما دائما للشعوب حلمت بها.. وصورها فلاسفتها.. حلم بمدينة فاضلة يمكن تحقيقها.. لكن..؟

ومع لكن هذه، تأرجح الحلم بالمدينة الفاضلة.. الحلم بالتنمية بتحسين معيشة الإنسان.. ما بين عوامل بناء وعوامل هدم..

وحول الحلم بالتنمية.. تحسين معيشة الإنسان.. الحلم بالمدينة الفاضلة.. ذلك الحلم الممكن المستحيل.

قدمت فى المؤتمر الثانى للمركز الحضارى لعلوم الإنسان «الثقافة الشعبية والتنمية» كلية الآداب جامعة المنصورة ١٩٩٩ بعنوان «المدينة الفاضلة بين الثقافة الشعبية والرسمية» دراسة فى سيرة الظاهر بيبرس بين الإبداع الشعبى والمسرحى.

• مقدمة:

تعد السيرة الشعبية صنفًا متميزا من المأثور، يحوى تصورات الجماعة الشعبية العربية لأحداثها المتواترة، ومعتقداتها وحكاياتها عن مآثر أبطالها القدامى.. ففيها وعبرها تتكوكب العلاقة بين ماضى الجماعة وحاضرها، الفردى والجمعى، الذاتى والقومى، الواقعى والخيالى، التاريخى والمتخيل والممكن والمأمول. (١٠-١٠)

من الثابت تاريخياً أن معظم الإبداعات الشفاهية الشعبية، قد تم تدوينها ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين، فى نهاية حكم المماليك وهى الفترة التى دونت فيها معظم وإن لم يكن كل السير الشعبية ومنها سيرة الظاهر بيبرس، والتى عبر من خلالها المبدع الشعبى عن حلم الشعب المصرى بما يجب أن تكون عليه حال الشعب والبلد أكثر من تعبيره عما هو كائن، فجاءت السيرة كغيرها من فنون الأدب الشعبى «لا تهتم برصد الأحداث والوقائع التاريخية، وإنما ترصد لنا رأى الناس فى هذه الأحداث والشخصيات أيضا... فالفنان الشعبى حين يختار التاريخ مجالا لعمله، لا يهتم بالاستجابات العقلية والعاطفية لجمهوره من الناس، ولذا فإنه يضيف من خيالات تفصيلات ووقائع، ويعدل من الشخصيات والأحداث التاريخية ليلبى حاجة اجتماعية ثقافية، ونفسية للعامة أصحاب المصلحة فى الرواية» (٥-١٤).

هكذا جاءت سيرة الظاهر بيبرس، وإن كانت أحداثها تدور فى نهاية الدولة الأيوبية وبداية دولة المماليك البحرية، إلا أنها طرحت وجهة نظر الشعب فى حكم المماليك برمته.

تاريخيا وأثناء فترة حكم المماليك لمصر والتى استمرت حوالى ثلاثة قرون (١٢٥٢م – ١٥١٧م) عاش الشعب المصرى حالة من القلق الاقتصادى فى عصر المماليك «بسبب تلاعب السلاطين بالعملة، أو حدوث الفتن والمنازعات بين طوائف المماليك – من ناحية أخرى – من المعروف أن المماليك أنفسهم عاشوا طبقة ارستقراطية يحكمون البلاد ويتمتعون بالجزء الأكبر من خيراتها دون أن يحاولوا الامتزاج بأهلها.. أما المصريون فقد استطاعت بعض فئاتهم مثل المعممين والتجار – أن يحتفظوا لأنفسهم بمكانة مرموقة فى المجتمع فى حين ظل أهل البلاد من العوام والفلاحين يحيون حياة أقرب إلى البؤس والحرمان» (٢، ٣٤٨، ٣٤٩).

فى هذا المناخ من التناقض الطبقى ما بين طبقة المماليك الحاكمة المتصارعة دوما على الحكم حيث كان العنف والدم «هو الطريق إلى العرش منذ بداية عصر المماليك، فقد اعتقد المماليك منذ البداية أن عرض البلاد حق لهم جميعا، يفوز به أقواهم وأقدرهم على الإيقاع بالآخرين.. وتقرر منذ البداية «أن الحكم لمن غلب» (٨–١٣٣)، وبين الشعب المصرى الذى يعيش دوما حياة أقرب إلى البؤس والحرمان، لا رأى له أو اعتبار لرغبته فى اختيار الحاكم، فالحاكم هو من يملك القوة، وادعاء الشرعية حيث تحددت أبعاد السياسة المملوكية بمسارين أساسيين «أحدهما عسكرى يعتمد على قوة الجيش المملوكى لفرض الامر الواقع، وثانيهما دينى يستند على قوة رئيسية عناصرها الخلافة العباسية فى القاهرة، وأهل العمامة والمنشآت الدينية» (٨–١٥٥).

فى هذا المناخ لم يجد الشعب المسالم أمامة إلا أن يقف موقف المتفرج أحيانا أو الحالم بالتغير أحيانا كثيرة، وقد صاغ هذا الحلم فى عدد من الإبداعات الشعبية، التى جاءت لتعبر عن حلمه بالأمن والعدل والحرية، حتى ولو كان على يد واحد من المماليك، مثلما فعل مع سيرة الظاهر بيبرس، حيث اختار واحداً من أعظم هؤلاء المماليك من وجهة النظر الشعبية والتاريخية، وهو السلطان الملك الظاهر (ركن الدين بيبرس البندقدارى والصالحى (١٢٦٠- ١٢٧٧م)، والذى يعتبر «من اعظم سلاطين المماليك، إذ اجتمعت فيه صفات العدل والفروسية، والإقدام، كما أقام النظم والقواعد التى أدت إلى تقوية اسم دولة المماليك» (١١-٩٥).

استدعى المبدع الراوى الشعبى للسيرة الشعبية، مؤسس دولة المماليك ليحمله مسئولية تحقيق حلمه فى السيرة التى حملت اسمه وجعلته «رمزا حمله المصريون كل رموزهم الاجتماعية، وصبغوه بالقيم والمثل، والأخلاقيات التى تمثلهم» (٧-١٢٢)، أو كما يقول عبدالحميد يونس «إن السيرة صورته - بيبرس - فى صورة البطل كما ينبغى أن يكون فى أذهان العامة وقتذاك.. ومن ثم فقد جعلت بيبرس «المخلص» ينتظره الناس بفارغ الصبر، ليرفع عن كاهلهم الظلم، ويرد عنهم غاشية العدو، ويوزع الأمر بينهم بالقسط» (٤-٢٤).

خاصة وأن لبيبرس فى التاريخ رصيد من الأعمال التى حببت الشعب فيه «فقد اتفق أن غلت الأسعار بمصر مدة فى أيام الملك الظاهر.. فنادى السلطان الفقراء أن يجتمعوا تحت القلعة.. ونظر فى

أمر السعر، وأبطل التسعيره، وكتب مرسوما إلى الأمراء ببيع خمسمائة أردب كل يوم، وأن يكون البيع للضعفاء والأرامل فقط دون من عداهم.. وأمر الحاسب ليكتبوا أسماء الفقراء، ولما انتهى إحصاء الفقراء أخذ منهم لنفسه الوفا، وجعل باسم ابنه الملك السعيد الوفا، وأمر ديوان الجيش فوزع بما فيهم على كل أمير جملة من الفقراء بعدة رجالة (٥-٩).

تجاوزت المسئوليات والمهام التى حملها الراوى الشعبى لبيبرس محاولاته لرد العدوان الصليبى والتترى على العالم العربى، وتوحيد الأمة وانتصاره فيها جميعا، وهى الأعمال التى سجلها التاريخ الرسمى له. إلى مسئولية الإصلاح الداخلى وتحقيق الامن والعدل والمساواة بين الشعب والمماليك وهما المسئوليتان اللتان تدور حولهما السيرة التى يمكن تقسيمها إلى قسمين، قسم أسند فيه الراوى مهمة الإصلاح الداخلى للوطن إلى بيبرس وهو يستغرق حوالى ثلث السيرة، وهو القسم الذى يمكن اعتباره تصورا «يوتوبيا» لمدينة فاضلة خالية من الفساد والشرور، يسودها العدل ويشعر فيها المواطن بالأمن والكرامة، وحمل بيبرس مسئولية إقامتها حتى على مستوى الحلم، قبل توليه الملك، كما حمله مهمة تحقيق حلم آخر لا يقل أهمية عن المدينة الفاضلة بل يستتبعها وهو الحلم بتوحيد أمة الإسلام والانتصار على أعدائها الخارجين، ولما كان الحلم الأول الذى يهمنا هنا، ويهم الشعب بالدرجة الأولى لارتباطه المباشر بحياته داخل الوطن وهو الحلم بالإصلاح الداخلى والذى حلم به الراوى وأسند إلى بيبرس تحقيقه لذلك، نجد أن راوى السيرة، قد

احتفى بيبرس فى هذا الجزء المرتبط بتحقيق الإصلاح الداخلى أكثر مما احتفت به السيرة وهو سلطان للأمة «يسعى لتوحيد أمة إسلامية وتفسير لذلك.. أن نزوع العامة إلى تفسير الواقع يجد نفسه – فى هذه المرحلة – لا فى الثانية، عندما كان البطل وهو فى سبيل الحاكم يحارب الحكومة القائمة، فلما أصبح هو الحكومة لم يعد لذلك القتال سبيل» (٤-٢٦).

إن كان المبدع الشعبى قد استعار عند روايته للسيرة من تاريخه القريب لزمن الرواية شخصية تاريخية ذات وشهره مؤسسة على أفعال وإنجازات وثقها المؤرخ الرسمى من جهة وترسبت فى وجدان الشعب ومبدعية من جهة أخرى. نجد مبدعا معاصرا، يلجأ إلى نفس السيرة.. عندما أراد أن يفسر حلم معاصريه – فى نهاية هذا القرن (١٩٨٧) بمدينة فاضلة يتحقق فيها العدل – المساواة والحرية، وإن كان قد ناقض الراوى المبدع الشعبى فى تفسيره لشخصية بيبرس، ومدى ملاءمته لدور المخلص، المهم هنا أن المبدع المعاصر فى مسرحيته لم يلجأ إلى التاريخ الرسمى والذى قد يكون أكثر ثراء فى مادته المتاحة اليوم عما كان لدى الراوى الشعبى آنذاك، بل حاول القيام بدور الراوى الشعبى فلجأ إلى السيره ليعيد تفسير العلاقة بين شخصية الظاهر بيبرس كحاكم والشعب متمثلا فى عثمان بن الحبلى، ويطرح رؤيته حول هذه العلاقة ومدى نجاحها كما تصورها بمنظور العلاقات السائدة فى عالمه المكانى والزمنى. ومع اختلاف المبدع المسرحى مع الراوى الشعبى حول شخصية بيبرس، وعثمان وأهداف ووسائل كل منهما إلا أنهما اتفقا على تجسيد حلم الشعب

الدائم «بالمدينة الفاضلة» والتى جاء ضمن أحداث كل من السيره والمسرحية كحلم حاول بيبرس إقامته وتحقيقه بمعاونة عثمان وكان رمزه «القيصرية» التى بناها بيبرس فى السيرة بتكليف من السلطان الصالح نجم الدين وباقتراح من عثمان بن الحبلى لتكون نموذجا لمدينة أو حى يوفر لسكانه الأمان والأمن والعدل والحرية، وقد اعتبرها «عبد العزيز حموده» مبدعنا المعاصر فى مسرحيته «الظاهر بيبرس» الحلم الذى كما يقول بيبرس عنه «عشت طول عمرى علشانه».

فكيف جاء تصور هذه المدينة فى السيرة الشعبية وفى المسرحية؟ وكيف كانت رؤية كل من المبدع الشعبى والرسمى حول هذه المدينة وعوامل إحيائها وهدمها؟

• القيصرية.. مدينة فاضلة!!

فى عبارات قصيرة يمكن القول بإن المدينة الفاضلة أو المجتمع الفاضل ما هو إلا ذاك المجتمع الذى يقدم كل ما يلزم لتحقيق الرفاهية وخلق حالة من الرخاء لأفراده، وتوفير احتياجاتهم من غذاء ملبس ومسكن، وتعليمم، ورعاية طبية (١٢ - ١٣) وقد صور العديد من المفكرين والأدباء عبر العصور هذه المدينة أو ذاك المجتمع فى عدد من الإبداعات والتصورات الفكرية، الأمر الذى دعى البعض إلى النظر إليها بل اعتبارها «غرائب أدبية أضفت عليها الاحتراام أسماء مشهورة، أكثر مما ينظر إليها بوصفها إسهامات جادة فى المشكلات السياسية التى أقلقت العصر الذى

ظهرت فيه، لذلك لم تتعدى كونها نموذجًا لمجتمع خيالي مثالي يتحقق فيه الكمال أو يقترب منه، ويتحرر من الشرور التي تعاني منها البشرية، ولا يوجد مجتمع كهذا ... إلا في ذهن الكاتب نفسه وخياله قبل كل شيء» (٨-٩).

لكن مهما كان الرأي في هذه اليوتوبيات ابتداء من جمهورية أفلاطون وانتهاء بروايات الخيال العلمي، إلا أن الشيء الثابت «أنها جاءت كاستجابات مختلفة للمجتمعات التي نشأت فيها، فكانت تعبيرا عن الرغبة في تغيير الواقع القائم وتجاوزه والحلم بحياة أفضل وأكثر عدلا» (٨-١٠).

من هذا المنطلق يمكن اعتبار سيرة الظاهر بيبرس واحدة من تلك التصورات التي صاغت الحلم الشعبي بحياة ومجتمع أفضل وأكثر عدلاً، والذي توج بالحلم ببناء «القيصرية» والذي رصدته السيرة كواقع في بنائها، وأشارت إليها المسرحية، كحلم لبيبرس يتوج به أفعاله:

بيبرس: إحنا اتفقنا نصلح سوا ونبني سوا.

عثمان: والحمد لله.. كل ده حصل يا مولانا السلطان.. استتب الأمن وعم جهات مصر المحروسة.. اتمنعت الخمر والبغاء.. اتقفلت الحانات ودور اللهو و المنكر وانتشر لواء حكمتك في كل مكان والقيصرية قربت تخلص.

• بيبرس: القيصرية؟.

عثمان: الحي الجديد اللي اتفقنا على إنشائه يا مولانا السلطان قررنا نسميه قيصرية مملوك حارة.. الشوارع الواسعو اتبلطت،

المبانى النظيفة قربت تخلص.. الخضرة فى كل مكان.. مكان الدرك.. البوابات الجديدة اللى تفصل شارع عن شارع، وحارة عن حارة.. مية النيل النظيفة واصلت للحى مجارى الصرف جاهزة.. وكلها أيام ولاً أسابيع ونختار الصوانعية وأرباب الحرف من الشباب علشان يعمروا الحى الجديد، علشان يبدءوا المجتمع الجديد اللى بتحلم بيه مجتمع الحرية والمساواة والإنتاج.. مجتمع ما يعرف الخوف ولا الجريمة. (عبد العزيز ١٥-٣٦).

هنا يحدد المؤلف الملامح العمرانية للمدينة الفاضلة من وجهة نظر معاصره، مدينة ترتبط بالنظافة، والأمن والعمل.. ترتبط بالمساواة والعدل وسكانها من أهل الحرف والشباب.. أما عمارتها فهى قريبة الشبه بمدينة «أموروت» مدينة توماس مور الفاضلة، حيث الطرق مهيأه جداً للمرور، أما المبانى فأبعد ما تكون عن الضآلة والتواضع، ومقامة بعضها بجانب بعض فى صف طويل، وبين واجهات المنازل المتقابلة «شارع عرضه عشرون قدماً والمنازل حولها حدائق.. إلخ» (٨-١١٤، ١١٥). هذه هى الملامح العمرانية للمدينة الفاضلة كما جاء فى المسرحية فكيف كانت صورتها فى السيرة الشعبية.

جاءت القيصرية أو الحارة أو المدينة الفاضلة إن جاز التعبير كحلم لعثمان بن الحبلى، يجسد حلم الشعب بحياة أفضل فقد طلب عثمان من السلطان الصالح أن يأمر بإقامتها حول بيت بيبرس فى حى السيدة زينب حيث «البيت وحده من غير ونيس ماينفعش، وإنما تقول للأشقر يعمل قيصرية، بدكاكين وربع فوق كل صف من

الدكاكين، وتكون قيصرية مملوك حارة كاملة بيوتها ودكاكينها محفوظين وتختم لأستاذى على فرمان سلطانى بعدم مرور المحتسب والوالى فيها لا نهار ولا ليل» (١٤-٥٠٦).

فى هذا الحلم يصيغ الحالم (عثمان بن الشعب) تصور العمارة القيصرية المعزول عن عالم الناس بأسوارها وأبوابها وتتصل بعالم الناس عن طريق جسورها، الآمنة تماما كمدينة توماس مور حيث «يصل المدينة بالجانب الآخر للنهر جسراً أقيم من الأعمدة والأحجار، وله أقواس ضخمة، ويحيط بالمدينة سور عال عريض أقيمت عليه القلاع والأبراج»؟ (٨-١١٤).

والحى ملىء بالدكاكين والمحال أسباب رزق سكانه، وأعلى منها محال السكن حتى يشعر الجميع بالأمن والأمان، من جهة أخرى حى محمى من بطش والى أو جور محتسب. كما يمتد العمران خارج الحارة أو القيصرية ليربطها بالمدينة الأم «فعندما وصل السلطان إلى شارع السيدة زينب رضى الله عنها، فنظر الخليج ممدودا على ظهره خشب يدوس عليه المارة من على الخليج» فقال الملك الصالح «يا شاهين هنا يحتاج قنطرة لأجل راحة الناس فى العبور.. ثم التفت إلى بيبرس وقال له: ابنى هنا قنطرة ولكن تكون كاملة الأوصاف وكذلك كل محل يكون مثل هذا اجعل له قنطرة بالبناء الحجرى وعقد طيب بالمؤن الطيبة لأجل منه الضرر عن الناس» (١٤-٥٠٧). وهكذا فحماية الناس من الضرر هى واحد أيضا من شروط تلك المدينة... الأمان.. الأمن.. العدل والكرامة.

وحتى يؤكد المبدع الشعبى على مدينته الفاضلة التى يحلم بها عقد مقارنة بينها وبين الواقع الذى يسعى لتغييره والمتمثل فى

حارة «أيبك» عدو بيبرس اللدود فى السيرة وكان يمثل الشخصية المملوكية التى كانت تقف أمام الظاهر وتشكل الصورة السلبية للمماليك من وجهة نظر الراوى الشعبى، والذى يصور حارته كرمز للفساد الذى يحيط بها من كل جانب فالسعر غالى والغش فى الميزان هما سمة التجارة فيها «خيبه الله هو وحارته، والله ما هذا إلا لحم نعجة عجوزة، وهذه البامية شايخة، وهذا السمن فإنه مخلط، وزيتهم ناقص، وكذلك اللحم كله عظام» (١٤-٥١٠)، وتمتد المقارنة إلى باقى الحارات، وحارة بيبرس الحلم والتى تذكرها السيرة بأنها «أحسن الحارات التى فى مصر... ذلك أن الناس الذى فيها عددهم نضاف وملابسهم نضاف وبيعهم بالجد والإنصاف كما أمرنا سيدنا محمد سيد الأشراف» (١٤-٥١٠) هكذا تظهر الصورة العمرانية للقيصرية.. المدينة الفاضلة.. حلم الشعب لكن هل جمال العمارة.. ونظافة المكان وحدهما هما منتهى الحلم بحياة أفضل..؟

فى مثل كل اليوتوبيات أو المدن الفاضلة كانت هناك عناصر أساسية تكمل هذه الصورة العمرانية وأهمها:

١- حاكم قوى قادر على حماية الناس والمدينة.

٢- شعب عامل منتج له دوره وحدوده.

٣- مجموعة من الضوابط التى تحكم العلاقة بين الحاكم والشعب ونجاه هذه العناصر هو نجاح للمدينة ويتحقق الحلم بها. وبدون هذا النجاح يهدم الحلم وينكسر. فكيف جاءت هذه العناصر؟

قال أبو جعفر المنصور الذى على الدمية، أن أحفظ سبلهم، فيتفرقون آمنين فى سبيلهم، ولا يصدون عن حجهم وقضاء نسكهم، وأن أضبط كفورهم، وأحصنها من عدوهم، وأن أختار قضائهم، وأعزهم بالحق كيلا يصل ظلمهم إلى بعضهم وأن أرفع نقائهم وطمائهم وآلف جهالهم عن حكائهم» (١-٣٣٥)

قسمت اليوتبيات جميعها المجتمع داخلها إلى طبقتين، طبقة الحكام، وحاشيتهم وتابعيهم من جنود وحراس كما أسماهم أفلاطون، وطبقة المحكومين أو الشعب، حيث إن الأمر يتطلب بالضرورة «طبقة حاكمة أو فئة تمسك بزمام السلطة المتحكمة فى بقية الشعب» (٩-٢٤)، لذلك وضع أصحاب هذه اليوتبيات تصوراتهم حول طبيعة الحاكم وطبيعة المحكوم والنظام الذى يحدد العلاقة بينهما، فنجد أفلاطون ينص على أنه «لا يجوز اختيار الحكام أو الحراس فى جمهوريته المثالية على أسس نسبهم أو ثرواتهم ولكن على أساس الخصال التى تؤهلهم للقيام بمهمتهم فلا بد أن ينحدروا من سلالة طيبة، وأن يتمتعوا بصحة جيدة، وأن يكون لهم عقل راجح ويتلقوا تربية حسنة» (٩-٣٣)، وقد فسر أفلاطون مقولته بما عرفته ماريا لويزا «بالأكذوبة النبيلة» والتى تجعل الشعب يتقبل حكامه وحراسه وكأنهم قدر لا فرار منه، فقد جاء على لسان سقراط فى محاوراته حول الجمهورية المثالية: «أنتم جميعا فى هذا المجتمع إخوة، ولكن عندما شكلكم الله، أضاف عنصر الذهب فى مركب

هؤلاء الذين يملكون ما يؤهلهم للحكم، وهذا سبب عظمة مكانتهم، ثم مزج مركب من يعاونهم بالفضة، ومزج مركب الفلاحين والعمال بالحديد والبرونز... وهناك نبوءة تقول «إن الدولة ستفنى عندما يحكمها من هم ممزوجين بالفضة أو البرونز» (١٣-١٢٣).

هنا يحدد أفلاطون عنصرين هامين تميز خصائص الحكام، أولهما بيولوجي والثاني ديني مرتبط بنبوءة ما. وإن كنت لا أجزم هنا أن الراوي الشعبي قد تأثر بأفلاطون عند صياغته للسيرة، ولكن يبدو أن فلسفة الحكم المستبد الديكتاتوري هي فلسفة واحدة في كافة العصور ولا بد من «أكذوبة نبيلة» تبرر تسلطها وخضوع الشعوب لها، تحت شعاري التميز العضوي من جهة، والتفويض الإلهي والشرعية من جهة أخرى. وهذا ما رصده المبدع الشعبي سواء بقصد أو بدون قصد في سيرته وحاول أن ينفي بعضه عن بيبرس الذي جاء به مغايرا لكل الحكام الذين عرفتهم مصر على مستوى الواقع منذ الفراعنة وحتى زمن تدوين السيرة على الأقل، وهو عكس ما حاول عبد العزيز حمودة تأكيده في مسرحيته، حيث قدم لنا الظاهر بيبرس رمزا للحاكم المستبد الديكتاتور الساعي لشهوة السلطة، حتى وإن حلم ذات يوم برخاء مصر وعظمتها، فهو يعبر عن حلمه الشخصي ليكون حاكما قويا. فكيف جاء الحاكم في كل من المسرحية والسيرة.

• الظاهر بيبرس... بطلا مسرحيا

قدمت لنا المسرحية الظاهر بيبرس كسلطان مملوكي، يستغل الشعب الذي استمد منه القوة ليصل إلى السلطة وتدعيم وجوده على

العرش بعد اغتياله لقطز، ثم يتنكر له ويظهر وجهه الحقيقى عندما يطالبه عثمان بن الحبلى رمز الشعب بتحقيق المساواة.

عثمان: لا بد أن يكف المماليك عن اعتبار أنفسهم طبقة متميزة عن أبناء البلد. موش معقول مولاى يطالبنى أساعده فى ضرب الفساد الداخلى، وفيه طبقة متميزة بتعيش فى القلعة، وتبص من فوق لأحياء القاهرة فى تعالى واحتقار» (١٥-٣٧).

أيضا عندما يطلب عثمان من بيبرس السماح له بالزواج من جارية مملوكية.

بيبرس: عايز أقولك يا أسطى عثمان إنك عديت الخط.

عثمان: (فى دهشة) خط؟

بيبرس: أيوه يا أسطى عثمان.. الخط الفاصل بين سكان الحسنية وساحة طولون وسكان القلعة.. فتحنالك البوابة الكبيرة.. قعدناك بنا.. فنسيت أنت مين وابن مين.. وفهمت أنك تقدر تبقى واحد من المماليك.. تركب خيول وتتجوز من بناتنا.

عثمان: لكن دى جارية.

بيبرس: من المماليك.. أوعى تنسى كده أبدا (١٥-٦٦٨).

يكشف عبد العزيز حمودة هنا جوهر العلاقة بين الحاكم والمحكوم فى مصر المحروسة والتى يحددها إطاران واضحان، إطار تحكمه العلاقة وقت الشدة، حيث تلجأ السلطة إلى الشعب تطلب مساندته، لتأمينها كسلطة مطلقة حتى تتجاوز الشدة، وإطار تحكمه العلاقة وقت الرخاء، وهو يعتمد على تلك «الأكذوبة النبيلة» وتبين المسرحية هذه العلاقة القائمة على هذه الأكذوبة، التى تستبيع للحاكم أن يخدع

الشعب ويستغله، ويفقده القدرة على الوعى أو استبصار الحقيقة فى أغلب الأحيان.

فبعد أن يعتلى بيبرس العرش باغتياله قطز، يحاول استمالة قوى الشعب متمثلة فى بطلها عثمان بن الحبلى، الذى يتحالف مع بيبرس مصدقا وعوده وحلمه بمصر الجديدة.

عثمان: أنا اتعاهدت مع بيبرس... مع بطل المنصورة.. بيبرس اللى كسر لويس والكونت دارتو.. بيبرس اللى شال رأسه على كفه وحارب فى عين جالوت وانتصر.. أنا ما تحالفتش معاه، إلا لأنه بيحب مصر عايز يرجه للإسلام مجده ويبنى مصر ويطهرها (١٥-١٢).

إذا فالحلم المشترك هو الذى دفع بعثمان للتحالف مع بيبرس، مثله مثل كافة أبناء الشعب، الذينيقفوا مع الحاكم أيا كان طالما الهدف هو صالح مصر..

عثمان: كلنا وقفنا معاه زى ما كنا حنقف ورا أى حاكم تانى، لأن فى لحظة الخطر لا بنفكر فى قطز ولا فى بيبرس ولا شجرة الدر.. بتفكر بس فى مصر المحروسة» (١٥-٢٨).

لكن هل تكفى السلطان هذه القوى الشعبية لاستمرار حكمه فى زمن كزمن المماليك.

بيبرس: عثمان معايا.. ورجاله.. وأولاد البلد كلهم واقفين معايا.

قطز: موش كفاية.. طول ما أنت واخد كرسى السلطة بحد السيف يمكن النهارده أنت قادر.. لكن بكره تكبر وتشيخ وتضعف الشرعية يا بيبرس.. الشرعية (١٥-٤١).

ويلجأ السلطان إلى المكيدة مرة أخرى ليحصل على الشرعية السياسية متمثلة فى استقدامه الأمام الظاهر أحد الخلفاء العباسيين.. حتى ولو كان طفلا صغيرا..

بيبرس: هوه ده اللى ينفع.. عايز خليفة ما ينساش طول عمره أن أنا اللى حطيته على رأس الخلافة بعد ما راحت بغداد تحت سنابك التتار.

عثمان: أمل يبقى إيه فايدته يا مولانا؟

بيبرس: الشرعية.. الشرعية يا أسطى عثمان.. عايز يقعد على أيدى اليمين وأنت على إيدى الشمال وساعتها.. أقدر أنا وأنا مطمئن، لأن حكمى لمصر المحروسة حيبقى شرعى (١٥-٥٣، ٥٤).

لكن بعد أن تنتهى المحن هل يصلح هذا النموذج للحاكم لإقامة المدينة الفاضلة؟ هذا ما تجيب عليه المسرحية، فكيف جاء الحاكم فى السيرة الشعبية.

• الظاهر بيبرس بطلا شعبيًا

جاءت سيرة الظاهر بيبرس الشعبية محاولة من المبدع الشعبى للتعبير عن حلم الشعب بحياة أفضل، حتى ولو كانت فى ظل حاكم أجنبى طالما يخشى الله، ويملك الشرعية الدينية التى تخوله الحق فى الحكم، منذ أن حكم المسملون مصر وشرعية الحكم هى سند الحكام للسيطرة على الشعب، وأمل الشعب لتقبل الحاكم، الذى لم ينظر إليه كحاكم أجنمبى بل كحاكم مسلم قومى عربى يعمل على وحدة وحماية وقوة الأمة الإسلامية، ويستند فى حكمه على الشرعية الدينية، وبها

يجب طاعته، وهذا ما حاولته السيرة مع بطلها الأمير بيبرس التى حاولت أن تقدمه كبطل شعبى أحبه المصريون فى واحدة من أشهر السير الشعبية، والتى اشتهرت (سيرته) فى مجالسهم ومسامرتهم دون سائر السلاطين.. وجعلوا كافة شخصيات تلك الفترة التاريخية وما سبقها، شخوصا ثانوية فى خدمة البطل الظاهر بيبرس» (٨-١٧٠).

لذلك جاء بيبرس فى السيرة رمزا للحاكم الذى يتمناه الشعب.. جاء مسلما.. يملك من الأحلام القومية والوطنية شىء كثير.. ويسعى لتحقيقها مستعينا بالشعب الذى يقف بجانبه، وبالشرعية الدينية التى يتوجها خشية الله فى العباد. وحتى يحقق الراوى صاحب السيرة ذلك، اضطر إلى الكثير من التحوير «فى شخصية بيبرس فى السيرة، فانتحل له نسبا ملوكيا، وجعل الإسلام دين آبائه وأجداده، وجعل له اسما عربيا - محمود - وجعله نتاج ثقافة عربية، وتربية عربية إسلامية» (٧-١٢٦)، فهو كما جاء فى السيرة فى شكل نبوءة: «محمود المكنى بيبرس وهو الذى تفتح على يديه بلاد الكفار.. وتكون مصر فى حكمه فى غاية الافتخار.. هذا الأمير بيبرس ويسمى الظاهر.. وسوف يكون ملكا وسلطان وتذل له رقاب الإنس والجان (١٤-٢٦٦) وبجانب النبوءة كواحد من تقنيات صياغة السيرة الشعبية، والتى تمهد لأحداثها ومصير أبطالها، يأتى أيضا النسب الطيب، فأبطال السير يجب أن يكونوا أحرارا من سلالة ملوك وأمراء، لذلك جاءت السيرة بأصل لبيبرس متمشيا مع خصائص أبطال السير الشعبية بشكل عام فهو «محمود بيبرس العجمى الدمشقى ابن القان شاه جمك، من مواليد خوارزم العجم» (١٤-٢٧٧).

وتنتقل السيرة بأحداثها لتدعيم نسب وأصل ونشأة بيبرس مثل النشأة التى ساهم فيها الأفاضل كالسيدة فاطمة الأقواسية، وأولياء الله الصالحين، كما جاءت به ملما بتعاليم الإسلام حافظا للقرآن ويجيد تلاوته بصوت رخيم «حتى إن كان سماعه يحيى السقيم»، كما وفرت له السيرة كل ما يلزم البطل من معدات حربية كاللد الدمشقى المرصون باسمهع وكنوز أحمد بن السبكى ومنزله، والأعوان كالوزير الأغا شاهين الأفرم، وعثمان بن الحبلى والفداوية. كما جاءت به السيرة غيورا على الدين الإسلامى متمسكا بأحكامه يفرضها باللين أحيانا وبالقوة أن اضطر، ذلك أنه وتبعا للسيرة يجب أن تكون هناك رابطة قوية بين القوة والشرعية الدينية، فالسلطان القوى هو حامى المدينة، والدين والشرعية، هما سبيله للتعامل بالعدل والحق مع أهلها كما قال على بن أبى طالب رضى الله عنه «الملك والدين أخوان لا غنى بأحدهما عن الآخر، فالدين أس، والملك حارس، فما لم يكن له أس فمهموم، وما لم يكن به حارس فضائه» (١-٣٣٢).

كذلك اهتمت السيرة بالإعداد الحربى لبيبرس والذى تم على يد الوزير الأغا شاهين والخضر عليه السلام «صاحب العز والإقبال الذى أمده الله بالعمر الطويل وجعله مساعدا على أهل ملة الملك الجليل، صاحب الكرامات الظاهرات والإشارات الباهرات والجاه العظيم والمقام الرفيع وهو المسمى بالخضر عليه الصلاة والسلام» (١٤-٣٥١).

أما الشرعية التى أكمل بها راوى السيرة إعداد بيبرس للولاية والسلطة فقد جاءت على مرحلتين، الأولى تلك الشرعية التى استحقها

فى مرحلة الإعداد واستمدها من أولياء الله الصالحين الذين راعوه فى طفولته والسيدة نفسية والسيدة زينب رضى الله عنهما، واللتان رعاياه فى شبابه، فالسيدة نفيسة رضى الله عنها هى التى أوصت إليه باستخدام عثمان والاستماع إليه «هذا تابعى وخديمى وأنا لم أفوته أبدا، ولكن رضيت أن يكون خديمك على طول المدى، ويكون لك سامعا مطيعا، وكذلك أنت الآخر تطيع أمره، فإنه صحيح النظر وأنا ناظره إليكما بالرعاية والعناية» (١٤-٣٢٣).

وهكذا اكتسب بيبرس شرعيته قبل تولى الحكم، تلك الشرعية والحماية الدينية من أولياء الله الصالحين الذين ساندوه ورعوه وأوصوا به الشعب متمثلا فى عثمان بن الحبلى، الذى كان له نعم العون وقدم له كما أوصت السيدة نفيسة نعم المشورة.

هناك أيضا التفويض الإلهى الرسمى للشرعية التى منحتها السيرة لبيبرس «فقد جعلت الحكام الشرعيين يوصون له بالملك واحدا بعد واحد وهو ينتظر زمانه المرتقب لا يتقدم عليه ساعة ولا يتأخر» (٤-٢٦).

أما بعد توليه الخلافة، فقد اعتمد مصر مقراً للخلافة العباسية المنهارة سنداً شرعياً لتوليه الحكم تحت مظلة هذه الخلافة.

وهكذا جاء الحاكم، فكيف جاء المحكمون.

● المحكمون... والمدينة الفاضلة!!

لو نظرنا إلى صورة المحكومين أو الشعب عند كل من أصحاب السيرة الشعبية والمسرحية، سنجد أن بينهما اتفاقًا، على أن الشعب كان يعيش وطنه دون تدخل منه فى اختيار الحاكم، وأنه يقف موقف

المتفرج غالبا على ما يدور من حوله وكأن ما يحدث لا يعنيه ولا يؤثر فيه.

أم رشيد: مصر المحروسة كانت متزوقة لاستقبال السلطان المظفر.. قاهر التتار والمغول، السلطان قطز.. وفى الصالحية اتقتل ودخل السلطان الجديد القاهرة.. وطلع القلعة، والزينات هى الزينات، والتعاليق هى التعاليق.. ما حدش فتح بقه الناس وقفت فى الشوارع مبهورة مذهولة موش هو دا قطز اللى منتظرينه.. دا بيبرس شافوه بيجلس على تخت السلطنة بهدوء.. وبعدين.. وبعدين هللوا» (١٥-٩٠).

هذا جانب الاتفاق أما الاختلاف فسوف تتعرض له فى السيرة أولا ثم المسرحية..

• المحكمون فى السيرة

صورت لنا السيرة الشعب المصرى أو شعب مصر المحروسة فى مرحلتين، مرحلة ما قبل سلطة بيبرس، حيث كان الشعب عبارة عن فئات من العياق وقطاع الطرق، مجتمع يسوده الفساد الداخلى ينتشر فيه الشذوذ الجنسى والرشوة والغش فى الميزان، المقدم حارس الدرك، رئيسا للمصر، والوالى مرتشى، والمحتسب خرب الذمة، أما الغالبية من المساكين فهم من أصحاب الصنائع والفلاحين المغلوبين على أمرهم. هذه صورة الشعب الذى قال عنهم بيبرس «إنهم على كل حال أهل هلاعة وفكه ولكاعه ويكثرون من الكلام مع بعضهم» (١٤-٢٨٠).

ذلك الشعب الذى قال عنه عثمان إنهم لا يعرفون الوفاء متواكلون «أما تعلم هولاء أولاد مصر ما منهم إلا له صناعة يعمل فيها بقوته وقوت عياله، فلما رأوك تركوها وبصحبتك بدلوها وقد صار لهم أربعة أشهر بطالين.. لاهين.. لاعبين، فإن أنت أقمت على هذا الحال أخذوك وأكلوا ما معك من المال وإذا فقدت ما عندك من المتاع تركوك وما منهم من يعرف لك ارتفاع» (١٤-٣٤٣).

مثل هذا الشعب بكل مفاسده، كان لا بد من إصلاحه قبل أن يبدأ بيبرس فى بناء القصيرية، وتوليه السلطة، لذلك عندما أراد أن يعمر القيصرية، جاء بأناس يمكن الاعتماد عليهم لعمارتها وفيهم الخير لاستمرارها فأمر عثمان بأن يأتيه «بأناس يكونون من أرباب السبب والصنائع فقال عثمان سمعا وطاعة.. ونقا عشرة أنفار منهم اثنان زياتين واثنان خضارية يابس وخضارية أخضر واثنان جزارين خشن وضان ورجل علاف ورجل مزين ورجل قهوجى ورجل فكهانى» (١٤-٨٠٥).

وكانوا نواة للمجتمع الذى أراد بيبرس أن يقيمه وجميعهم من أصحاب السبب والصنائع ثم وضع لهم نظام يعمل على تدعيم واستمرار الحارة والمجتمع بالصورة التى يريدها ملاحظة أخيرة على أهل هذه الحارة. أنها جاءت خلواً من أهل الفن ربما يؤكد ذلك ما أثير من أن بيبرس قاوم الفنانين خاصة رجال خيال الظل لما فى أعمالهم (من وجهة نظره) من مجون وخلاعة لا تتفق مع أخلاقياته وخشية الله ومحاولته الحفاظ على مجتمعه.

• المحكمون فى المسرحية

أما فى المسرحية فقد أسند عبد العزيز حمودة للفنانين المخالين دورا هاما فى كشف السلطان وألاعيبه وجعلهم هم أصحاب البصيرة والوعى بما يدور حولهم ولولا مطاردة رجال السلطان لهم لكان لهم دور آخر.

شمس: والا أنتم عايزين عساكر السلطان تجرى ورانا فى شوارع مصر (١٥-٩)

إنهم أصحاب الوعى الغائب لدى أولاد البلد وعلى رأسهم عثمان «كلنا عارفين بيبرس ضحك عليه بكلمتين عن المصير المشترك والدور التاريخى اللى بيلعبه كل واحد منهم» (١٥-١٥).

وهم الواعون بالظلم وكبت الحريات.

أم رشيد: لكن دا ظلم يا أسطى عثمان.. ظلم السياسة والمماليك منعونا من الكلام فيها.. يبقى فاضل إيه نتكلم فيه غير قلة الأدب.. أيوه.. ما فيش قدامنا غير الهلس والتهريج ما دام الجد ما بقاش من حقنا نتكلم فيه» (١٥-١٧).

وهذا كان مبررا للفساد فكبت الحريات هو المصدر لكل أوجه الفساد.

وهناك فى المقابل أولاد البلد كعثمان الذين انخدعوا بالسلطة ووعودها وعايشوا حلم المساواة، لكن لحظة الجد فقدوا كل شىء السلطة والناس ذواتهم.

أم رشيد: أنت يا أسطى عثمان ما مشتش معاهم للنهاية. علشان كده سابوك لوحدك.. (١٥-١٠٠).

فالشعب حتى وأن كان يقف موقف المتفرج فهو ليس متفرج سلبى فقط يريد من يقدره من يكون له قدوة. «إديهم أنت فرصة.. إديهم واحد يؤمنوا بيه ببراءته وطهره وحتشوفهم يعملوا إيه إديهم القدوة والراجل اللى يؤمن بهم» (١٥-١٠٠).

لذلك ولعدم وجود هذا الرجل لم ينجح بيبرس المسرحية فى إقامة قيصريته أو مدينة فاضلة، فالمدينة الفاضلة حتى يتحقق ويكون لها وجود يجب أن تتجاوز حدودها الحلم والنوايا الطيبة إلى واقع ونظام محدد للعلاقات المثلى أو الفاضلة بين الحاكم والمحكوم والتى بها تكون أو لا تكون أى مدينة فاضلة.

• العلاقة بين الحاكم والمحكوم

أو عوامل البناء والهدم فى المدينة الفاضلة

أيا كان التصور الفكرى أو الفلسفى للمدينة الفاضلة، فهو يعتمد على نسق أو نظام للعلاقات القائمة بين الحاكم والمحكوم والتى من شأنها العمل على استمرار المدينة الفاضلة، وفى هذا المنحى كان هناك اتجاهان يحكمان هذه العلاقة فى الفكر اليوتوبى عبر العصور «اتجاه يبحث عن سعادة الجنس البشرى من خلال الرفاهية المادية وإذابة فردية الإنسان فى المجتمع فى مجد الدولة، واتجاه آخر يتطلب درجة معينة من المادية، لكنه يعتقد أن السعادة هى نتيجة التعبير الحر عن شخصية الإنسان، ويجب ألا يضحى بها لأجل قانون أخلاقى استبدادى أو لصالح الدولة» (٨-١٩).

هذا بالنسبة لليوتوبيات الغربية، بداية من جمهورية أفلاطون التى قامت على السلطة الأخلاقية والعسكرية، أو يوتوبيات القرن التاسع عشر التى قامت على ملكية وسائل الإنتاج والتوزيع، أما بالنسبة لليوتوبيا العربية المصرية التى حلم بها مبدع السيرة فإنه يمكن تحديد أهم ملامحها فى:

١- وجود الحاكم العادل الذى يخشى الله ويرعى شريعته.

٢- مقاومة الفساد الداخلى الأخلاقى والإدارى.

٣- المساواة فى العمل للجميع وإعطاء الفرصة لكل فرد حتى يثبت أحقيته حتى ولو كان مخطئ وتاب فلا يحرم من خير الوطن:

٤- العدل فى المعاملة.

٥- الشعور بالأمان والأمن.

٦- عدم التفرد فى اتخاذ القرار بل يجب أن يكون الأمر شورى بين الحاكم والمحكوم.

هذه أهم ملامح العلاقة بين الحاكم والمحكوم والتى حلم أصحاب السيرة بأن تسود مدينتهم الفاضلة أو حلمهم الأكبر. وهى تقريبا نفس الملامح التى يمكن قراءتها من المسرحية وأن كان المؤلف هنا قد أكد على أهمية الفساد الداخلى والذى يجب كل شىء عداه من عوامل الهدم التى أدت إلى الفناء المادى للقيصرية بإحراقها.

فعندما شرع بيبرس فى تحقيق حلمه ببناء القيصرية بمساعدة عثمان بن الحبلى، والحلم نا فردى من بيبرس، بعكس السيرة التى نادى فيها عثمان بضرورة بناء القيصرية، وكأنها حلم للعشب كله الذى تبنى وجهة نظر نا عثمان بن الحبلى، نقول إن بيبرس فى

المسرحية الـها الحفاظ على العرض والخوف من غدر المماليك عن الانتباه إلى الفساد الداخل المتمثل فى وجود المماليك وأصحاب المصالح وتميز عن الشعب، والذين أشار إليهم عثمان فى أكثر من موقع فى المسرحية، لذلك كانت النتيجة المنطقية الفشل فى تحقيق الحلم والذى تجسد فى إحراق القيصرية والذى كان بمثابة المنبه الذى أدرك به بيبرس أمية مقاومة الفساد الداخلى.

بيبرس: النهاردة قدرتم تحطموا فى لحظة واحدة الى بنيته فى سنين الحى دكان البداية وأنتم عارفين كد كان الرمز لحلم اللى عشت طول عمرى علشانه النهارد نجحتم فى حرقه.

الوزير: د اتهام خطير.

بيبرس: مصلحتكم واضحة يا وزيرى أنتم مش عايزين الجسور تمتد بين السلطان وأولاد البلد، علشان تنفردوا أنتم بكل شىء () أنا ناورت علشان أؤمن نفسى وأصبح قادر على مواجهتكم وعلى.

الوزير: تصفية المماليك يا مولاى.

بيبرس: كان لازم أعرف أن العدو الداخلى أخطر بكثير من العدو الخارجى وأن كل الانتصارات الخارجية مالهاش قيمة طول ما إحنا عايشين فى بيت من القش (١٥-٩٣ – ٩٥).

ويكتشف بيبرس بعد إجهاض حلمه، أنه قد غفل عن العدو الحقيقى، وخسر فى نفس الوقت الصديق الحقيقى له والشعب بعد أن عزل نفسه عنه واستفرد بالسلطة، وترك أصحاب المصالح يتآمرون ويتسلطون فكانت نهاية حلمه بمدينة فاضلة.

ويرتبط هذا التفسير بالضرورة باللحظة التاريخية التى كتبت

فيها المسرحية، وبدوافع المؤلف من تحميل الرموز المختلفة بها المستوحاة من السيرة بدلالات معاصرة، وإن جاء الفساد الداخلى فى عمومه دلالة واضحة، تتفق إلى حد كبير مع ما جاء فى السيرة وإن اختلف أصحاب السيرة عن المؤلف فى أنهم أولو الفساد الداخلى ومعالجته أولى اهتماماتهم وأولى المهام التى تولاها بيبرس حتى من قبل أن يحلم عثمان ببناء القيصرية، ولم يترك أصحاب السيرة بيبرس يتولى هذه المهمة وحده، بل أبدعوا له من خيالهم عثمان بن الحبلى الذى أرشده ودله وأنقذه فى كثير من المواقف حتى استطاعا أن يمهدا للحلم بالقيصرية وبنائها ثم حمايتها فيما بعد، من مؤامرات المماليك متمثلة فى «أيبك» والفرنجة متمثلين فى جاسوسهم «جوان»، وكان سلاحهما فى ذلك مقاومة الفساد الداخلى أولا.

• الفساد الداخلى فى السيرة

بقراءة سيرة الظاهر بيبرس يتبين أن الفساد الداخلى فى المجتمع يمكن تصنيفه إلى صنفين صنف أخلاقى وصنف إدارى، أما الصنف الأخلاقى فيتمثل فى بعد الناس عن الدين وعدم خشية الله والإتيان بالمحرمات «كاللواط» والذى حاول بيبرس فى أكثر من موقع مقاومته والفتك بمرتكبيه مهما كان قربهم للوالى أو السلطان، أيضا كان هناك خراب الذمم الذى يسود التعامل بين التجار وأصحاب الصنائع والناس، فبعد أن تولى بيبرس الحسبة «يأتى إليه مشايخ الخبز التابعة للحسبة وفى مقدمتهم شيخ الخبازين ويتبعه شيخ

الزيـاتـين مـع شـيـخ الجـزارين... ولـكـل هـؤلاء، وسـلـمـوا عـلى الأمـيـر بيبرس وجلسوا بين يديه وأخرج كل واحد منهم صرة، وقدمها إلى الأمير بيبرس وقالوا له بأن هذه عادة.. إذا تولى مثلك محتسب جديد.. فإن له علينا أن نأتوه بالصرة.. ونحن نورد العوائد لأمين الاحتساب لأجل أن كان سارح يشق البلد ومسك رغيف وراَه ناقصاً عن مائة درهم فلم يتكلم بل هو له الصرة تأتى إليه فى كل شهر ثم التفت بيبرس إلى المشايخ الحاضرين وقال لهم يا مشايخ هذا يجوز لكم أن تنقصوا الكيل والميزان مع أن الله تعالى أنهى عليه... وأنتم لأى شىء تنقصون حق الناس وتعطونهم باتمان زائدة (١٤-٦٢).

ثم أمرهم بيبرس بأن يلتزموا بالمواصفات والوزن والأسعار وإلا فالويل لكل مخالف ومن جهة أخرى «أما إذا كان واحد شيخ طائفة.. مد يده إلى واحد من طائفته وأخذ درهم أو أقل أو أكثر على قبول المحتسب أو لنفسه فهذا له عندى مقام الحرامى ولا له جزاء إلا قطع يده» (١٤ - ٦٢) وهكذا بدأ فى مقاومة الفساد الداخلى الأخلاقى.

لذلك عندما أنشأ القيصرية وقف أمام سكانها من البائعين وأصحاب الصنائع يحدد لهم شروط البيع «أن البيع لا يكون إلا بالجد والإنصاف ولا يكن فيه عذر على خلق الله.. أيضا بشرط آخر أن تكون العدد نضاف قوية وكذلك شربة الزيات نظيفة وكذلك الميزان وعدة القهوجى كمثل الملبوس النظيف» (١٤ - ٥٠٩).

وبهذا أعطى بيبرس نموذجا للمعاملة الطيبة التى تخضع لشريعة الله وتعمل على حماية الناس من جشع وفساد التجار.

هناك جانب آخر من الفساد وهو الفساد الإدارى الذى اتصف به التابعين لرجال السلطة.. فلما تولى بيبرس والية مصر بعد مقتل الوالى الظالم الفاسد، جاءه رجال الوالى السابق للعمل عنده، فقال لهم «بيبرس أنتم لكم جامكية شهرية قالوا له ليس لنا على المخدون شيئا وإنما نحن علينا للمخدوم كل ما يتكلف مطبخه من لحم وخضار وسمن وملح وفلفل فقال لهم بيبرس ومن أين يجيبوه قالوا له السراحين الذى يسرحون فى كار السرقة والمناصر والبلطجية ولعابين الكارو مثل ذلك فقال بيبرس يا جدعان هذا حرام يا هل ترى إذا كان يطلع لكم واحد منكم كل يوم خمسة دراهم فضة وعشر أرغفة ويفطر الصبح من سماطى.. إلخ... قالوا إذا كان الأمر كذلك هذا أحسن ما يكون لنا قال لهم على شرط أنكم تتوبوا من هذا الفعل وتستعملوا الصلاة والعبادة (١٤ – ٥٤٣).

لقد وضع الراوى السبيل القويم لصلاح الفساد وهو ضمان لقمة العيش والستر للرعية، فإن هذا مطلبهم ولن يفلح مجتمع به شخص محتاج، فلاب أن يضطر لمساندة الفساد من أجل لقمة العيش، لذلك عندما استقدم بيبرس سكان قيصريته لم يتركهم لحالهم بل حاول أن يؤمن لهم الحد الأدنى من سبل العيش الشريف، ويعاونهم فى بداية مشوارهم «أنتم أول ناس تسكنوا فى ملكى فكل واحد منكم يأخذ منى ثلاثمائة دينار، مائة يشترى بها سبب، ومائة تكون أرضية على الجابى الذى يأخذ الاستئجار والمحتاجين لربما يكون محتاجا يأخذ شيئا لم يكن عنده دراهم فلا ترده وأعطوه... وأما المائة الثالثة فتكون بيد الواحد منكم نقدية لأجل التوسل فى الأخذ والعطاء» (١٤–٥٠٩).

وهكذا وضع بيبرس الأسس التى تحمى مجتمعه من انتشار الفساد الداخلى أخلاقياً بتأمين لقمة العيش، ووضع ضوابط المعاملة بين الناس ورجال السلطة، وإدارياً بنهى رجال السلطة عن استغلال الناس لصالحهم أو لصالح رئيسهم، وحتى تسود المحبة بين الجميع كان هناك التزاما للجميع باحترام القوانين والشرعية، وخشية الله، كل هذا يؤدى بالضرورة إلى الإحساس بالأمان داخل المجتمع.

الشعور بالأمن والأمان

إن مجتمعا لا يشعر الإنسان داخله بالأمان، سيكون دوما مجتمع طرد لأبنائه، لذلك حرص بيبرس فى مجتمعه، أن يشعر الجميع بالأمان، وذلك بإرساء القواعد الأخلاقية للعمل التى تكسب الجميع الشعور بالأمان، وبحمايتهم من تعسف السلطة الذى يحقق لهم كل الأمان «ثم إنى أعلمكم أن لا يدخل حارتى محتسب بالنهار ولا بالليل لأجل أن تكونوا آمنين فى الليل والنهار من الطارق بشرط عدم الغش فى الأوزان وعدم الزيادة فى الأثمان» (١٤-٥٠٩).

فلا تكفى الفرامانات والقوانين للشعور بالأمان بل يجب أن يكون هناك التزام أيضا بهذه القوانين وبالتالى سيؤدى هذا الالتزام إلى عدم التعرض للمساءلة.

هناك أيضا الأمن الذى يجب أن يستشعره سكان الحارة تجاه ذويهم وأهلهم «لكل من سكن فى دكان يحط أولاده وحريمه فى البيت الذى فوقه وأجرة الدكان والبيت سبعة سنوات من غير أجرة ومدة السبعة سنوات مؤمنة بيته من القمح والسمن وكل ما كان يلزم

بشرط أنكم تكونون على ملازمة صلاة الوقت ولا أحد يتأخر عن صلاته أبدا» (١٤-٥٠٩)، إذا فالحاكم يوفر المسكن بجانب مكان العمل حتى يأمن العامل على أهله وذويه، وأيضا يكفل له سبل العيش إلى أن يستطيع أن يسير حاله من خلال العمل، وهذا نوع من العدل الذى تمناه الراوى الشعبى لحارته أو بلده. والتى كان يسودها الاستغلال وينعدم فيها العدل. هناك أيضا مسئولية أهل الحارة تجاهها فهم ليسوا تنابلة وليست الحارة هبة بلا مقابل، والمقابل الحفاظ على المظهر العام، والأخلاق، وخشية الله، أما الحفاظ على مظهر الحارة وسمعتها فيأتى من «أن تكون العدد نضاف والحارة نظيفة وأيضا السقا والزبال على طرفنا بشرط النظافة من جهة الرش والكنس وكل واحد يعلق قنديل على باب بيته وقنديل فى الدكان من المغربية إلى الصباح» (١٤-٥٠٩)، وهكذا «صارت حارة بيبرس هى أحسن الحارات ذلك أن الناس الذى فيها عددهم نظاف وملابسهم نظاف وبيعهم بالجد والانصاف كما أمرنا سيدنا محمد جد الأشراف» (١٤-٥١٠).

• **المساواة والعدل**

أيضا لم تترك السيرة قضية التمايز الطبقى بين المماليك وأعوانهم والناس دون أن تتعرض لها، فقد امتاز بيبرس كما رسمه أصحاب السيرة بالعدل والمساواة بين الجميع... فمن أخطأ يجب أن يتلقى عقابه وإن تاب، فالعدل يقتضى منحه فرصة لإثبات صدق توبته، فعندما أخطأ الوالى المملوكى والمحتسب قبل حارته وأعطى كل منهما الفرصة للعدول

عن ظلمه لأهل الحارة، ولما استمرا لم يتورع عن معاقبتهما، من جهة أخرى كان بيبرس كلما تولى أمر أن الأمور يعمل بنصيحة السلطان الصالح نجم الدين أيوب «عليك بالعدل والانصاف كما أمر النبى جد الأشراف صلى الله عليه وسلم انهى عن الظلم وقال الظلم ظلمات وأن دام دمر العدل ولا يدوم» (١٤-٥٤).

وقد أكد الراوى هذا المعنى فى أكثر من موقف وواقعه فى السيرة، وكأنه يعيد حلمه بالعدل لعل وعسى، وتمسكا بالعدل كان بيبرس يعامل المخطئين المتمردين باعتبارهم نتاج ظروف سيئة، ولو تحسنت ظروفهم، قد يكون فى ذلك منفعة لهم وللمجتمع فعندما عرض المقدم على بيبرس كل طوائف اللصوص والنور «قال بيبرس إلى عثمان تعالى له أعرض على الجميع التوبة فالذى يتوب لا بأس والذى لم يتوب ضع فى رجله قيد وحط فى رقبته الحديد... فنزل عثمان وقال يا جماعة ما قولكم فى التوبة ترضوا بالتوبة فأمر الأمير بيبرس أن كل حرمة تختار لها زوجا من الحاضرين وأعطى لكل رجل وامرأة مائة محبوب وقال لهم اتركوا الفساد وعليكم بتقوى الله الكريم.. وأما الأولاد الصغار كساهم وأدخلهم الكتاب والله تعالى فتح عليهم ببركة القرآن والسيدة زينب» (١٤-٥٤٩).

استمر بيبرس وتكرر ما فعله مع كل طائفة سبق لها أن انحرفت وأخطأت حتى جمع حوله التائبين وكاد مجتمعه أن يخلو من الفساد، ويستكمل أصحاب السيرة صورة حلمهم بالمدينة الفاضلة والتى توجوها بالعلاقة بين الحاكم والمحكوم والتى لا بد أن يسودها شكل من أشكال الشورى والمشاركة فى اتخاذ القرار.

• الشورى بين الحاكم والمحكوم

اختار أصحاب السيرة الشعبية شخصية خيالية رمزا إلى الشعب من وجهة نظرهم (وهو عثمان بن الحبلى) والذى يحب البلد ولا يقل أن لم يكن يزيد فى حبها عن بيبرس، لذلك وفر له المبدع الشعبى كل أسباب التأييد سواء من القوة الغيبية الدينية متمثلة فى السيدة نفيسة رضى الله عنها، أو الشخصية فى ذكائه ومهاراته وبصيرته، وأيضا قوته التى جعلت الجميع يرهبونه.

ويأتى عثمان كنموذج محبوب لدى القاص الشعبى بشكل عام، وهو نموذج الخارج على القانون «والقانون هنا بالطبع قانون السلطة الحاكمة والذى يباين إلى حد كبير تصور العرف التقليدى للحقوق والواجبات، وما يرتبط بها من قيم ومثل... لذلك فإن القصص الشعبى يحول مواجهتهم للسلطة ومقاومتهم لها من قضية خاصة إلى قضية عامة» (٣-١٦٤).

وهكذا جاء عثمان قبل أن يلتقى بيبرس مطاردا من السلطة ومن الوزير شاهين الذى يحذر بيبرس من عثمان ومن التعامل معه، ولكن عثمان بعد ما يلتقى بيبرس ويضع الله محبته فى قلبه ويتعاهدان أمام ضريح السيدة نفيسة، يقفنا معا فى مواجهة القانون القائم فى مصر وعناصر فساده، لمقاومتها وإصلاحها، حتى تتحول كل الأمور لصالحهما ولصالح ما يؤمنون به، وبعد أن تستتب الأمور لبيبرس ولمصر داخليا، ينتهى تقريبا دور عثمان ويكاد يختفى من باقى السيرة.

لذلك كان لا بد وأن يكونّا عثمان وبيبرس وجهين لعملة واحدة أمام السلطة حتى يمكن التصدى لها، حيث إن منطق السرد الشعبى

يفترض أنه «لا حل مع الفساد السارى فى المجتمع وسيادة مبدأ الاستغلال المرتكز على القوة إلا بانتزاع الحق بالقوة طالما أن القانون هو قانون المستغلين والنظام نظامهم» (٣-١٦٥).

وهكذا يتفق عثمان وبيبرس ويتعاهدان، لكن هل هو اتفاق الأقوى بالأضعف، اتفاق السيد بالفرفور، أم هو اتفاق الند بالند، فبيبرس وعثمان وجهين لذات العملة وهدفهما واحد، لذلك كان لا بد من تكافؤهما فى السيرة، فإن كان بيبرس يملك الملك والسلطة، فإن عثمان يملك حب الشعب والبصيرة التى يفتقدهما بيبرس، لذلك كان لا بد أن يكون الأمر شورى بينهما وأن يشتركا دوما فى اتخاذ القرار، لذلك نجد أنه وفى أكثر من موقع وموقف فى السيرة، نجد الراوى وهو يؤكد ضرورة طاعة بيبرس لعثمان والتى نصحه بها الملك الصالح أكثر من مرة «كم من مرة وهو يقول له طاوع عثمان» (١٤-٥٧٠).

وكذلك السيدة نفسية التى جاءته فى رؤى متعددة وتخبره «بأن عثمان مكاشف لا يخلو من الكرامات فقال بيبرس يا عثمان قال عثمان نعم قال له إنى مأمور أن أطاوعك فى جميع ما تقوله لى وها أنا طائع على هذا الشرط» (١٤-٥١٧)، وحتى تزيل السيدة نفسية رضى الله عنها كل ما قد يكون عالقا بنفس بيبرس من شكوك أو عدم رضا عن هذا الأمر، وتزوره فى حلم له «يا بيبرس لا تخاف ولا تحزن أنت الظافر ولكن طاوع عثمان، فيما يأمرك به تظفر بعدوك وأما أن خالفته تحصل على شقة فأتق الله وطاوعه فإن الله له فى خلقه سراً خفيا لا يعلمه إلا هو» (١٤-٥٧٣).

نرى كم من حاكم في حاجة لمثل هذه الرؤيا وذلك الحلم، لكن يبدو أن زمان الرؤى قد ولًى... كما ولى حلم أصحاب السيرة وراويها ومبدعيها، الذين حلموا ذات يوم بمدينة فاضلة صاغوا سيرة من أهم السير الشعبية المصرية، واعتمدوا لها بطلا من أهم الحكام المماليك الذين عرفتهم مصر، وما بين الحلم بالمدينة الفاضلة والتاريخ الذى وهب مصر بيبرس وصلاح الدين وأمثالهم ألا يحق لنا أن نحلم بالمدينة الفاضلة وأن نصيغه سيرا وقصصا، فمن يعلم، قد تتحقق الأحلام ذات يوم... المهم ألا نفقد الأمل قط فى أن نحلم.

وهكذا نخلص مما سبق إلى أن الحلم بالمدينة الفاضلة.. وهو حلم داعب وما يزال يداعب الشعوب فى غفوتها وفى صحوتها.. خاصة تلك الشعوب المغلوبة على أمرها.. المسلوبة إرادتها.. والتى لا تملك إلا الحلم، وتحلم أيضا بمن له القدرة على تحقيقه.. هكذا صورت السيرة الشعبية حلم الشعب بمدينة فاضلة، ومجتمع فاضل، ودولة عربية قوية منتصرة على الدوام، بفضل البطل الهمام الذى اختارته السيرة من أصحاب الصيت والأفعال العظام من التاريخ وهو الظاهر بيبرس الحاكم المملوكى، وأسندت إليه مهمة تحقيق الحلم بالمدينة الفاضلة، التى لا بد وأن يتحقق فيها، العدل والمساواة، والحرية، وللشعب دور فى بنائها وإدارتها، فالأمر فيها شورى بين الحاكم وأبناء البلده، وتدعمهما شرعية دينية وشعبية، وقوانين وأعراف تسود الجميع دون تحيز أو استثناء والجميع يسعون للخير ويخشون الله.

تلك عوامل البناء التى يمكن أن تحقق الحلم بالمدينة الفاضلة، والتى يمكن إجمالها فى:

١- وجود الحاكم العادل الذى يخشى الله، ويرعى شريعته.

٢- مقاومة الفساد الداخلى الأخلاقى والإدارى.

٣- المساواة فى العمل وإعطاء الفرصة للجميع لخدمة الوطن.

٤- العدل فى المعاملة.

٥- توفير الشعور بالأمن والأمان.

٦- الشورى فى الحكم بين الحاكم والمحكوم.

وهى نفس العوامل التى أكدت عليها المسرحية بغيابها الذى أدى إلى هدم الحلم.

ففى غياب:

١- خشية الله وظلم الحاكم لمحكوميه.

٢- العدل وانتشار الفساد الداخلى بين الحكام.

٣- الديموقراطية وتفرد الحاكم بالسلطة والحكم.

٤- المساواة، واستقطاب أفراد وتميزهم عن غيرهم وتميز طبقة على طبقة.

٥- الحرية، والافتقار إلى الشعور بالأمن والأمان.

عندها لن يتحقق الحلم، ولن توجد تلك المدينة الفاضلة.. وتصبح هى الحلم المستحيل؟

هوامش

١- **المدينة الفاضلة**: تعنى المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا لمجتمع مثالى يتحقق فيه الكمال أو يقترب منه أو يتحرر من الشرور التى تعانى منها البشرية، ولا يوجد مجتمع كهذا فى بقعة محددة من بقاع العالم بل فى أماكن وجزر متخيلة، وفى ذهن الكاتب نفسه، وخياله قبل كل شىء (٩-٩).

٢- **القيصرية**: (أ) وحدة معمارية تنسب إلى مالكها وهى عبارة عن حى مستقل محاط بأسوار، له عدد من الأبواب، بداخله مجموعة من الدكاكين والربوع «مكان السكن» وقد ذكر المقريزى عدد منها أورده على مبارك فى خططه منها، قيسارية الفاضل، وقيسارية سنقر الأشقر وقيسارية الشرب، وقيسارية جهاركس، إلخ.. وهى جميعًا تنسب إلى أمراء من عصر المماليك. (٨- الفهرس).

(ب) **القيصرية أو القيسارية**: من العمائر التجارية وكانت تتكون عادة من مجموعة من المبانى العامة بها حوانيت ومصانع ومخازن وأحيانا مساكن وبها كذلك أروقة. والكلمة مشتقة من لفظ يونانى معانها السوق الأمبراطورية مما يدل بوضوح أنها كانت من إنشاء الدولة. أما فى مصر الإسلامية فيبدو أنها كانت من إنشاء التجار وكبار رجال الدولة (هويدا رمضان: المجتمع فى مصر الإسلامية «رسالة ماجستير آداب عين شمس ١٩٩٣»).

٣- **السيدة نفيسة**: قال المقريزى: نفيسة ابنة الحسن بن زيد بن الحسن بن على بن أبى طالب.. وكانت من الصلاح والزهد الذى لا مزيد له، فيقال إنها حجت ثلاثين حجة وكانت كثيرة البكاء تديم قيام الليل وصيام النهار وكان للمصريين فيها اعتقاد عظيم وهو إلى الآن باق كما كان، وفى رحلة النابلسى أن السيدة نفيسة رضى الله عنها معروفة بإجابة الدعاء (٨-٢٠٧، ٢٠٨).

المراجع

١- **أبى عمر يوسف بن عبد الله القرطبى**: بهجة المجالس وأنس المجالس: القسم الأول (دار الكتاب العربى - القاهرة - بدون).

٢- **سعيد عبد الفتاح عاشور**: الأيوبيين والمماليك فى مصر والشام (دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٧٦٦).

٣- **عبد الحميد حواس**: الحكومة فى الثقافة الشعبية (مقال: قضايا فكرية، الكتاب الأول - دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٨٥).

٤- **عبد الحميد يونس**: الظاهر بيبرس (مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٧).

٥- **على مبارك**: الخطط التوفيقية ج١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٠).

٦- **قاسم عبده قاسم**: بين الأدب والتاريخ (كتاب الفكر - القاهرة ١٩٨٦).

٧- .... : بين التاريخ والفولكلور (عين للدراسات والبحوث، القاهرة ١٩٩٣).

٨- .... : الأيوبيين والمماليك فى التاريخ السياسى والعسكرى (عين للدراسات - القاهرة ١٩٩٥).

٩- **ماريا لويزا نيرى**: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة عطيات أبو السعود، (عالم المعرفة - الكويت ١٩٧٧).

١٠- **محمد حافظ دياب**: السيرة الشعبية إبداعية الأداء ط١ (دار آريا للطباعة والنشر، طرابلس، وليبيا ١٩٩٥).

١١- **ناصر الأنصارى**: موسوعة حكماء مُصر ط٣ (دار الشروق، القاهرة ١٩٨٩).

12- Thomas More: The utopia, T. Paul turner, (pengeuin booka, London, 1965).

13- Plato: The Republic, T., Desmond lcc (penguin books, London 1987).

١٤- **سيرة الظاهر بيبرس ج١** (الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ١٩٩٦).

١٥- **الظاهر بيبرس**: مسرحية تأليف عبد العزيز حمودة – دار الوفاء للنشر – القاهرة، ١٩٨٦).

(٢)
التراث الشعبى والمسرح والهوية الثقافية

• تقديم

لا يمكن لأى دارس أو ممارس لفن المسرح، أن يعزله أبدا عن التراث سواء أكان تراثا شعبيًا أو عقائديًا.. فالمسرح كواحد من أشكال التعبير الإنسانى، نشأ وتطور بين أحضان التراث الشعبى العقائدى بشكل عام فى بداياته.. وحتى الآن ما زال يجد فى التراث الشعبى بشكل خاص وسيلته للتقرب من جمهور متلقيه.

كما لا يمكن لأى دارس أو ممارس أن يرى المسرح كفن، بمعزل عن تحقيق الهوية الإقليمية والثقافية للمجتمع الذى أبدعه أو يوظفه من أجل التواصل مع الجماعة ثقافيا، ليعبر عنها، ويتواصل معها بمفردات وعناصر هذا الفن، ويتغير مضمونا وشكلا تبعا لعوامل التغيُّر الاجتماعى والثقافى التى تمر بها الجماعة، للحد الذى يمكن معه القول بأن المسرح هو مرجع ثقافى يمكن أن نتعرف من خلاله

على التطور الثقافى للجماعات والأمم اليوم، بعد أن أصبح المسرح واحدًا من الفنون التى لا تخلو ثقافة أمة من الأمم من وجوده وتوظفه كواحد من أشكال التعبير والتواصل، وسبيل من سبل الإعلام والتعليم والإمتاع لأفرادها.

وحول علاقة المسرح بالتراث الشعبى من جهة، وحول توظيف المسرح من أجل تحقيق الهوية الثقافية من جهة أخرى فى العالم العربى ومصر، تدور هذه الدراسة، والتى سنحاول من خلالها التعرف على جذور هذه العلاقة منذ عرف العالم المسرح عامة، وكيف كان الأمر مع المسرح فى الدول العربية ومصر خاصة، باعتباره فنًا حديثا بها.

١- المسرح ذلك الفن الشامل الجامع، الذى أطلق عليه أبو الفنون، هو وليد للتراث الشعبى، ابن لهذا التراث العظيم، الذى ابتدعته العقلية الجمعية الشعبية المبدعة، وإن دل هذا على شىء فإنه يدل على أنه لو كان المسرح هو أبو الفنون، فالتراث الشعبى هو الجد الحقيقى لكل الفنون، سواء أكانت فنونا أدائية، أو فنونا قولية أو تشكيلية. يصدق ذلك على تلك الفنون التى ارتبطت بالعقائد والممارسات الدينية، أو بتلك التى ارتبطت بالحياة والممارسات الدنيوية، فجميعها نتاج للإبداعات الشعبية الجمعية.

٢- ولو عدنا بالذاكرة للمسرح الإغريقى الأساسى والمصدر لفن المسرح، والنهضة المسرحية فى أوروبا والغرب، بل والعالم الحديث، أو للمسرح الفرعونى - إن وجد - والذى ولد بين أرجاء المعابد الفرعونية ودفن بها أيضا، أو لو تجاوزنا بالذاكرة إلى مسرح الشرق

الأقصى، سنجد أن فن المسرح وأيا كان انتمائه الجغرافى أو التاريخى، فهو امتداد للمنبع الأصلى وهو التراث الشعبى الجمعى الاحتفالى، فمن الثابت أن المسرح فى كل بقاع العالم جاء امتداد لتلك الممارسات الأدائية الطقسية الدينية، ولتلك الأفكار العقائدية التى كان تسيطر على الاحتفاليات الشعبية الدينية، سواء التى ارتبطت بالاحتفاليات التى كانت تقام لآلهة اليونان، أم للتذكير بآلام وصعود أوزيريس، أو لآلهة الشرق الأقصى. أو تلك الاحتفاليات الدنيوية التى ارتبطت بالاحتفاليات الدنيوية، والتى كانت تخلو أو تبتعد عن مفهوم القداسة الذى كان يميز الاحتفالات الدينية، والتى نشأ عنها الشق التراجيدى أو المأساوى لفن المسرح، بينما نشأت الكوميديا من الاحتفاليات الدنيوية، كما قنن لذلك أرسطو فى كتابة فن الشعر.

٣- نشأ فن المسرح إذا بفنونه المتكاملة، من أحضان هذه الاحتفاليات، وأصبح جزءا أساسيا من الممارسات الاحتفالية المواكبة للمناسبات الدينية، وإن كان قد استقل عنها بمعماره المناسب لطبيعته الفنية، ولعروضه التى التزمت بأساطير وسير الآلهة المعتمدة فى عقائد الشعوب وبعض الأحداث الجلل فى تاريخها، موضوعا لمسرحياتها الأولى.

يصدق هذا على المسرح الإغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد، والذى جاء مواكبا لمناسبة الاحتفال بالإله ديونيسيس، بمعماره المتميز، وشعرائه الخالدين، إيسخيلوس، وسوفوكليس، ويوريبيديس، وأرسطو فانيس... الذين أعادوا صياغة التراث القولى الأسطورى والملحمى

الشائع آنذاك فى إبداعات شعرية درامية. فجاءت أساطير وملاحم أجاممنون وأسرته (آفيجينا - الكنزا - أورست) وأوديب وأسرته، وغيرها من الأساطير والملاحم التى أمدت المسرح اليونانى بموضوعات كتب لها الخلود. والتى جاءت معبرة عن وجهة نظر الكاتب تجاه بعض الأفكار والمعتقدات بها.

والمسرح الفرعونى أيضا، كان تجسيدا فى موضوعه لأسطورة أيزيس وأوزيريس، وكان العرض يتم خلال ثمان ليال مواكبة لمناسبة الاحتفال بذكرى آلام وصعود أوزيريس، وفى أماكنه الطبيعية، ومسرح الشرق الأقصى التقليدى «الشعبى» كان ولا يزال مرتبطا بأساطير الآلهة البوذية أو الهندوكية وغيرها.

٤- مع التطور الطبيعى للأمور والأشياء، بدأ هذا الفن ينسلخ عن الجد والأصل، ليجد له مكانا خاصا متميزا فى عالم الإبداع الفنى، وقد اتخذ هذا التطور عدة مراحل حتى استقل المسرح عن المناسبات الاحتفالية والموضوعات التراثية، ويمكن حصرها فى: الشعبى الأوروبى من ملاحم وسير وحكايات شعبية، فأبدع (مكبث) من التراث الأسكتلندى، وهاملت، وروميو وجوليت، من التراث الشعبى الأوربى، ويوليوس قيصر من التراث التاريخى.. وغيرها.

وهكذا عاد استلهام وتوظيف التراث فى المسرح الأوروبى إما للتأكيد على الخصوصية الثقافية التى ترجع بجذورها إلى اليونان القديمة، أو بمحاولة البحث عن خصوصيات جديدة بتجاوز التراث الإغريقى إلى التراث الأوروبى فى شموليته.

وهكذا كان التراث الشعبى من أساطير وملاحم (سير) وحكايات

شعبية، هو المصدر الأساسى الرئيسى للمسرح فى أوروبا منذ بداياته وحتى اليوم، وتنوع الهدف ما بين تحقيق هوية وخصوصية ثقافية، أو من أجل مباراة الرواد فى أعمالهم، أو لطرح وجهات نظر معاصرة، قد تناقض ما جاء به الفكر الأول، لإخضاع تلك الأفكار لمتطلبات العصر.

وبالنظر إلى مسرحنا العربى/ المصرى الذى يعتبر حديث عهد فى بلادنا بالمقارنة بالمسرح الغربى، فوجوده لم يتجاوز القرن والنصف. نجد أنه فى رحلة نشأته واستمراره اعتمد أيضا بعض أشكال التراث الشعبى كمصادر له، إلا أن توظيفها كان له دور مختلف بعض الشىء عن التجربة المسرحية الأوروبية. فكيف كان ذلك؟.

– مرحلة النقل والمحاكاة التامة للعناصر التراثية، من أجل التعريف بها وأن صاحب هذا الطرح وجهات نظر محدودة للمبدع، تجاه بعض الأفكار والعناصر التراثية سواء أكانت حدثية أو شخصية، كما ظهر فى بدايات المسرح الإغريقى عندما حاول سوفوكليس الذى اعتمد التراث الأسطورى الإغريقى مجالا لإبداعاته الشعرية فى المسرح، وطرح من خلالها وجهة نظره تجاه بعض عناصر هذه الأساطير رافضا سطوة الآلهة والقدر والتى قد يجانبها الصواب أحيانا.

– مرحلة إعادة التفسير للعناصر التراثية، لطرح رؤية وهم ذاتى قد تصل لحد مناقضة الفكر الأسطورى القابع خلف هذه العناصر، كما فعل يوربيد يبسن، عندما نزل بعالم الآلهة إلى الأرض، رافضا تميزهم وسلطاتهم الغاشمة.

– مرحلة الاستلهام والتوظيف من أجل إسقاط واقع معاصر أو لصبغ تلك الإبداعات الخالدة بصبغة معاصرة، لطرح وجهة نظر المبدع – زمن الإبداع – والتى تنوعت ما بين رؤية اجتماعية أو سياسية أو ثقافية، كما فعل راسين فى عصر الإحياء الكلاسيكى عندما طوع الفكر الأسطورى الإغريقى لمتطلبات الفكر المسيحى ومذاهبه فى بدايات القرن السابع عشر الميلادى.

قد ساعد على هذا التطور، ما تمتاز به المادة التراثية من مرونة تسمح بإعادة التوظيف أو الاستقراء والصياغة.

٥– يؤدى العرض الموجز السابق إلى تساؤل هام، وهو لماذا خرج المسرح من عباءة الدين، ولماذا لجأ المسرحيون إلى الأساطير الدينية موضوعا لهم، ولماذا كانت العروض المسرحية مواكبة للمناسبات الاحتفالية الدينية؟

الإجابة عن هذا التساؤل بسيطة جدا، لا تخرج عن القول بأن ذلك كان تحقيقا للهوية الثقافية العقائدية، التى كانت تميز هذه الشعوب، وتحدد لكل منها خصوصياته الثقافية التى تميزه عن غيره من الجماعات الشعبية المعاصرة. والتى كانت تعتنق عقائد، وتؤمن بآلهة مغايرة، ففى زمن تعدد الآلهة، وتعدد العقائد، كانت كل جماعة شعبية تجد خصوصيتها الثقافية وهويتها فى الانتماء إلى العقيدة الدينية وتمسكها بها والتقرب إلى الآلهة المجسدة لها، لتواجه بهذه الهوية والخصوصية الجماعات الأخرى، وتتمايز عليها، فكان التراث الأسطورى الشعبى بما يحمله أفكار ورموز لآلهة تجسد بطولات وأمانى وآمال الجماعة الشعبية، ثم السير والملاحم بأبطالها القوميين

والتى جسدت لهم انتصاراتهم وزهوهم القومى، هو الملاذ والركن الذى تركن إليه الجماعة الشعبية لتقوى وتتمايز، لذلك كان تمسكهم وانتمائهم لهذا التراث، يستلهمونه ويوظفونه ويعايشونه لشدة خصوصيته، وقربة من وجدانهم، وتاريخ المسرح الإغريقى يذكر لنا مسرحية الفرس التى كتبها إيسخيلوس من تراث أمته الحربى، ليمجد من خلالها انتصار أثينا على الفرس، وكيف استقبلها الشعب هناك باعتبارها رمزا على قوميتهم وانتصارا لهويتهم.

٦- ومع التطور الثقافى والحضارى للبشرية، وتجاوز مرحلة الفكرالأسطورى وتعدد الديانات، ونزول الديانات السماوية، ومع تطور فن المسرح، وابتعاده عن الدين والمناسبات الدينية، ومع ظهور مبدعين ونقاد وشراح ومنظرين لهذا الفن، لم يستطع هذا الفن الفرار من رابطة التراث الشعبى، فبشكل مباشر اعتمد المبدعين التراث المسرحى الإغريقى بتراجيدياته، وكوميدياته، تراثا أصيلا وأصل للمسرح فى كل أوروبا، ولا بد من الاقتياد به لتحقيق مسرحا أوروبيا تمتد جذوره للحاضرة الإغريقية، كما أكدت بذلك الكلاسيكية الحديثة فى فرنسا مع مطلع القرن السابع عشر.

أو بشكل مباشر بالبعد عن التراث الأسطورى العقائدى واللجوء إلى السير والحكايات الشعبية كمصادر لأعمال مسرحية كما فعل شكسبير بلجوئه إلى التراث الشعبى والمسرح العربى/ المصرى.

عرف العرب المسرح العالمى بمفهومه المعاصر عن طريقين:

الأول: عن طريق الحملة الفرنسية التى غزت مصر (١٧٨٩-١٨٠١): واستقدمت معها فرقة تمثيلية للترفيه عن الضباط والجنود

الفرنسيين وأقاموا لها مسرح الجمهورية بحديقة الأزبكية، والثانى عن طريق بعض المثقفين العرب الذين زاروا بلاد أوروبا خاصة فرنسا وإيطاليا مع منتصف القرن التاسع عشر وكان رائدهم «مارون النقاش» الذى قدم أول مسرحية ناطقة باللغة العربية عن مسرحية البخيل لموليير (١٨٤٨) والذى قال عن المسرح «عند مرورى بالأقطار الأورباوية، عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع، التى من شأنها تهذيب الطبائع، مراسحًا يلعبون بها ألعابا غريبة، ويقصون فيها قصصا عجيبة، ثم ظهر فى مصر يعقوب صنوع (١٨٧٠) والذى قدم مسرحه فى مصر.

والملاحظ فى تاريخ المسرح فى البلاد العربية وفى مصر أنه اعتمد التراث الشعبى مصدرا هاما له، فبعد أن قدم مارون النقاش البخيل، أعقبها بمسرحية «أبو الحسن المغفل – أو هارون الرشيد» والتى نقلها عن ألف ليلة وليلة، بل وفضل أن يقدم هذا الفن الوافد الجديد فى صورته الغنائية باعتبارهما «التراث والغناء» من أهم عوامل الجذب للجماعير العربية التى تشاهد تاريخها، وأدبها، وتراثها، مجسدا أمامها يتحرك ويتفاعل، ويخاطب جزءا من وجدانها، فتتقبله قبولا حسنًا. خاصة وأن هذه الجماهير – الرائدة أيضا فى تلقى هذا الفن – لم تتعرف عليه ولم تعتاده قبل ذلك، ولم يكن لها من وسائل التسلية والإمتاع إلا تراثها القولى تتلقاه إما عن أفواه الرواة، أو مقروء من صفحات كتاب تراثى.

لذلك وسعيا لإرضاء وجذب الجماهير، كان لا بد توظيف التراث والغناء، خاصة وأن الفن وتأثيره على الجماهير «يتوقف على وجود

إحساس بالمشاركة ووحدة الاتجاه بين المشاهدين، وعلى تقدير جماهيرى كبير، فهو لا يمكن أن ينجح إلا بوصفه تجربة جماهيرية خاصة وأن الجماهير هى التى تدفع مقابل التلقى، فمن المحال أن يكون المسرح بحق إلا إذا كان وجوده ذاته متوقفاً على القروش التى تدفع نظير دخوله» (٢).

واستمرت ألف ليلة وبجانبها السير الشعبية خاصة سيرة «عنترة ابن شداد» من أهم المصادر التراثية التى لجأ إليها المسرحيون العرب والمصريون منذ بداية عهدهم بالمسرح حتي قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

وقد تميزت الأعمال الأولية التى وظفت التراث، بالتزامها التام بالموضوع التراثى، وصياغته بما يتلاءم مع قواعد هذا الفن الجديد، ولا يمنع من نقل مشاهد كاملة من النص التراثى (عنترة - أبى خليل القبّانى)، وتقديمها فى قالب غنائى تمثيلى يظهر قدرات وبراعة الممثل النجم المطرب - الملحن صاحب الفرقة فى أغلب الأحيان.

وتطور الأمر قليلا، إلى محاولة إقحام إضافات من أحداث وشخصيات، ليساير من خلالها المؤلف النسق الدرامى السائد المغرق فى الميلودرامية، حتى ولو أساءت هذه الإضافات للبناء الدرامى وللنص التراثى ذاته. «عنترة حبيب جاملتى».

ثم تلا ذلك محاولات الصياغة المناقضة للموضوع التراثى (حواء الخالدة - محمود تيمور).

وأخيرا كان الاستلهام ويقصد به هنا «إعادة صياغة الموضوع التراثى فى قالب فنى جديد، وذلك بقصد طرح رؤية معاصرة

(اجتماعية - سياسية - ثقافية)، مع الالتزام بجوهر الموضوع التراثى، وحرية المبدع المعاصر في إعادة النظر فى العناصر البنائية للموضوع التراثى ورمزيتها، وعلاقاته مع بعضها البعض، لتفسيرها بما يتماشى مع رؤيته المعاصرة، واختيار ما يتناسب منها مع مفردات واقعه المعاصر الذى يحاول الإسقاط عليه من خلال عناصر ورموز الموضوع التراثى» كما جاء بتواضع فى مسرحية «عنترة بن شداد» أحمد شوقى.

وتوظيف التراث فى تلك الفترة لم يكن الهدف منه السعى إلى تحقيق هوية أو خصوصية مسرحية عربية أو مصرية بقدر ما كان سعيا وراء جذب جماهيرى، أو بحثا عن مصادر درامية جديدة تلقى صدا لدى الجماهير العربية أسوة بما فعله المسرحيون الغربيون بتراثهم الشعبى.

أما مفهوم البحث عن هوية وخصوصية للمسرح المصرى من خلال توظيف واستلهام التراث فهى لم تظهر فى الحياة الثقافية إلا بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ فى مصر وبالتحديد مع بدايات الستينيات التى يعتبرها البعض العصر الحقيقى لازدهار المسرح المصرى.

• التراث.. المسرح.. الهوية

٧- بعد قيام ثورة ١٩٥٢، التى ساعدت على تحرر الفكر المصرى وانطلاقه نحو خلق فن مصرى، وتبنيها لفكرة القومية العربية والمصرية، بدأ المسرحيون المصريون فى النظر إلى حال المسرح المصرى الموجود أبان قيام الثورة، وتساءلوا عن مدى مناسبة

الموجود للتعبير عن الشعب المصرى، همومه، قضاياه، أحلامه، فى المجتمع الجديد، ومن رفض لبعض الأشكال القائمة، وفى محاولة للسعى نحو إيجاد صيغة جديدة للمسرح المصرى تناسب التغير الاجتماعى والسياسى والاقتصادى لمصر الثورة.. تميز المسرح الجديد «بارتباط المسرح بالقضايا الأساسية للجماهير»[٣]. وانتشار حركة الترجمة والتعرف والاحتكاك بالدراما الغربية والمسرح العالمى. وكانت الحكومة تساند هذا النشاط وتشرف عليه.

واكب هذه النهضة المسرحية حركة نقدية واعية، وتقديم الدراما الغربية على المسرح المصرى، وأنشأ مسرح الجيب لعرض الأدب العالمى المسرحى، كما تم استضافت عدد من الفرق الأجنبية العالمية لتقديم عروضها فى مصر.

من جانب آخر، بدأ المثقفون والمسرحيون المصريون، يهتمون بالنظر إلى التراث والموروث الشعبى، من أجل تحقيق هدف قومى من جهة، وسعيا وراء تأصيل الهوية المصرية من جهة أخرى.

وقد ساعد على ذلك اهتمام الحكومة بهذا الاتجاه، فأنشئت فرق الفنون الشعبية، ومركز دراسات الفن الشعبى، وخصصت أقسام فى الجامعات المصرية لدراسة الفن والأدب الشعبى.

كان قيام الثورة باعثا لإحساس المسرحيون المصريون بمصريتهم، وبضرورة «الانتماء إلى تراثهم الحضارى الشعبى، فلم تعد ألف ليلة وليلة تكفيهم كمصدر تراثى، كما لم يعد مسرح النجم التقليدى يصلح لطرح القضايا التى يشعرون بها، ويسعون للتعبير عنها.. لذلك كانت محاولات البحث عن صيغة جديدة

للمسرح المصرى والتى اتخذت مسارين الأول: محاولة الاستفادة من أشكال التعبير الشفاهى، من أساطير وسير شعبية، وحكايات شعبية.. إلخ. لخلق موضوعات درامية تستلهم من التراث لطرح قضايا من الواقع المعاصر مع الاستفادة من التراث العالمى لفن المسرح..

والثانى: محاولة البحث عن أشكال جديدة للعرض المسرحى استلهاما لأشكال الفرجة الشعبية، كخيال الظل والأراجوز، وصندوق الدنيا، وعروض السامر»(٤).

٨- بدأت الدعوة إلى البحث عن هوية للمسرح المصرى عندما كتب يوسف إدريس مقالاته «نحو مسرح عربى» (١٩٦٤) والتى مهد بها لمسرحية الفرافير، وتخلص دعوته فى أن كان المسرح هو «ذلك المكان العالى ذو القبو والخشبة والممثلين والروايات»(٥). كما عرفه الغرب فليس هو الشكل المسرحى الوحيد، بل هناك أشكال أخرى موجودة فى حياة الشعوب، والتى تعتمد على التجمع الغريزى للإنسان «بلا سبب فردى أو ذاتى»(٦). ومنها فى حياتنا الأفراح والمآتم والمناسب والاحتفاليات المختلفة.

والتى تتم فيها عملية التمسرح وهى «حالة التجمع الناطق المنقسم إلى ممثلين وجمهور» وهذه الحالة من التمسرح قد ابتكر له شعبنا كلمة (فرجة) أما المسرح من وجهة نظر يوسف إدريس فهو اجتماع لا بد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين.. فالمسرح لا بد من توافر عنصرين هامين له، وهما الحضور الجماعى، ثم المشاركة وقيام الجماعة كلها بعمل ما.

ولذلك يكون التمسرح أو الفرجة التى يعتبرها «إشباعا فرديا لا يمكن أن يفنى أو يحل محل الإشباع الجماعى» والذى هو المسرح فى رأيه. والذى يعتمد على المشاركة الجماعية التى لا بد أن تنتهى إليها حالة التجمع، مثل حالة المشاركة التى تتم فى أشكال المسرح الشعبى عندنا كما فى السامر، ويجد إدريس «السامر الذى يتكون من جوقة تقدم موضوعات تنوع ما بين الإخمال وإزجاء الحكم والمواعظ، وتعتمد فى أدوارها على دور رئيسى واحد هو الفرفور أو الزرزور وهذه الشخصية هى مثال صادق للبطل الروائى المصرى الحدق الذكى الساخر، ويخلص إدريس إلى أن الفرفورية هى علامة راسخة مميزة من علامات التمسرح على هيئة سامر، وهما سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية.

لذلك وكما يقول «لا يكفى لإيجاد المسرح المصرى أن نعثر على الموضوع المسرحى المصرى، وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحى النابع منه والملائم له»، وهو هذا المسرح كتب يوسف إدريس الفرافير (١٩٦٤-١٩٦٦٥) فى شكل يعتمد على التجمع (المشاهدة) والمشاركة الجماعية (الربط بين الخشبة والصالة)، واستخدام بعض تقاليد الفرجة السطحية، كإسناد أدوار النساء إلى الرجال واستخدام العراك الشعبى/ الردح - وبعض النمر المأخوذة من الارتجال، وتبادل الأدوار بين الخادم وسيده.

لكن مع كل هذا لم يستطع إدريس أن يهرب تماما من تأثير المسرح الغربى فجاءت مسرحيته مليئة بملامح العبث، والاستعانة بتقنيات عديد من أقطاب المسرح الأجنبى «من أرسطو فانيس

اليوناني، إلى بيكيت، مارا بيراندللو الإيطالى، وقد كانت آخر لعبة اكتشفها وأخذ يلهو بها هى الكوميديا ديلارتى».

٩- ثانى الدعوات لإيجاد مسرح مصرى، كانت دعوة توفيق الحكيم فى كتابه قالبنا المسرحى (١٩٦٧) والذى دعى فيه إلى العودة للجذور الدرامية لمظاهر الفرجة الشعبية فى مرحلة ما قبل السامر، وبالذات مرحلة الحكاواتى الذى يعتمد على السرد والتقليد والتشخيص، فبعد محاولات عدة قام بها الحكيم للتقرب من هذا الفن الوافد والطابع المصرى قدم من خلالها الزمَّار (١٩٣٠) مستلهما السامر، والصفقة (١٩٥٦) بإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء، وأن يكون مكان الحدث الجرن، ويا طالع الشجرة (١٩٦٢) للربط بين بعض الملامح الشعبية القديمة بأحدث مظاهر هذا الفن المعاصر، ويعترف بأنها «كانت تدور داخل أشكال وقوالب عالمية»[٨]، طرح تساؤلا عن إمكانية الخروج «عن نطاق القالب العالمى، وأن نستحدث قالبا وشكلا مسرحيًا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا»[٩]، والحل كما رآه فى المداحين والمقلدين والحكاواتية، فهم كما يقول المنبع الذى نستطيع أن نخرج منه بشىء، وإذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبى منبعا آخر من تراثنا الأدبى فى روايات الأغانى للأصفهانى، وفيما ورد عن الجاحظ والحريرى وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات مواقف، فإننا يمكن أن نخرج برأى فى أمر الشكل أو القالب المسرحى الذى نحاول الكشف عنه»[١٠].

وحتى يجعل الحكيم لقالبه هذا مصداقية، لا يقصره على الموضوعات التراثية بل يدعو إلى أن يكون صالحا لأن تصب فيه كل

المسرحيات على اختلاف أنواعها عالمية ومحلية ومن قديمة وعصرية ويحدد الحكيم قالبه هذا بأنه «يقوم أساسا على الحكواتي والمقلداتي، وأحيانا المداح إذا لزم الأمر.. وأضفت من عندي مقلداتية أي مقلدة للأدوار النسائية.. ولن يكون لقالبنا هذا خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس»[١١]، سيكون مسرحا بسيطا، فالبساطة هي جوهر الاتصال الحسي بين الفن والإنسان. فقط مؤد ذو موهبة عادية فطرية دون تدخل أي شكل آخر من أشكال الفنون، وكأنه يريد أن يعزل فن المسرح عن كافة عناصره الفنية إلا الأداء والأداء فقط، دون ديكور أو موسيقى.

وقد حاول الحكيم تطبيق قالبه هذا على عدد من النصوص العالمية التي أعاد صياغتها في قالب المودين الثلاثة.. وقال عنها احترازا «إنها نصوص للقراءة وليست للعرض»، فقد قال «وأنا غير غافل عن صعوبة سوف تفترض التنفيذ، إنها إيجاد المقلد الموهوب. فالمقلد غير الممثل»[١٢].

ثم يحدد خصائص المقلد والتي لا تزيد عن دور المؤدي في المسر البريختي الملحمي..وبالطبع لم ير قالب الحكيم النور.

١٠- أما ثالث الدعوات لإيجاد مسرح ذي خصوصية عربية، فكانت دعوة على الراعي في كتابه الكوميديا المرتجلة، إلى الاستفادة من المسرح الارتجالي الذي كان معروفا في مصر في العشرينيات من هذا القرن وانتشر بعض من فنانيها في الأقاليم يقدمون عروضا ارتجالية، يقول عنها على الراعي «فن ساذج، قليل القيمة الفنية والأدبية ولكن ذو عطاء وافر للمتفرج.. ومنحه الفرصة للفنان كي

يتحول إلى فنان خالق وقبوله التمثيل فى أقل الأماكن تجهيزاً وبأقل التكاليف»[١٣].

لكن هل يستطيع الارتجال إقامة مسرح؟ سواء بارتجال فورى حسب الموقف أو من خلال نمر محفوظة سابقًا كما فى الكوميديا دى لاكرتى.

قد يكون الراعى محقا فى دعوته لاستلهام وتوظيف بعض مظاهر الفرجة كالارتجال، والشخصيات النمطية، والديكور البسيط وعدم التقيد بمكان مخصص للعرض. لكن أن يجعل من الارتجال (والقافية) خلاصا لمسرح له خصوصية وهوية فهو أمر مستحيل لأن الارتجال إن لم ينظم فهو فوضى، كما أنه لم يكن هناك ارتجالا على طول الطريق. فالموضوع يبدأ ارتجالا ثم يثبت فى النفى بعد موافقة الجميع. وإلا لانقلب المسرح إلى مباراة فى الخروج عن النص والارتجال بين الممثلين وتكون الفوضى.

١١- لم تقتصر دعوى استلهام التراث الشعبى لرفض المسرح التقليدى الكائن وإمكانية إنشاء مسرح عربى له هوية قومية، على مصر وحدها بل تعداها لكثير من البلدان العربية، خاصة بلاد الشمال الأفريقى التى تبنى كل مبدع فيها أحد أشكال الفرجة الشعبية ليدعوا لها لإبداع هذا المسرح، فكانت جماعة المسرح الاحتفالى فى المغرب، والتى جاءت تدعو بالاحتفال الذى يعتمد على المشاركة، وعلى التمثيل الذى يعتمد على التلقائية والبساطة فى التعامل مع الشخصيات المسرحية، بحيث يصبح الممثل ذاتا تبدع وذاتا تراقب الإبداع وتحاكيه... ويعتمد الرد على تعليقات الجمهور بذكاء وخفة ظل»[١٤].

أما عن الشكل عامة فإنه يعتمد على «أن الإنسان كائن احتفالى بطبعه، أى أنه قبل أن يكتشف الكلام اكتشف الحفل»[١٥].

إذا المسرح الاحتفالى هو مزيج من دعوات يوسف إدريس وعلى الراعى ولم تسلم عروضه من التأثر الواضح بالمسرح الغربى أيضا.

ثم كانت هناك أيضا فرقة مسرح الحكاواتى اللبنانية (٨١) والتى اعتمدت فى إبداع مسرحها على «تغيير العلاقة مع الإنتاج المسرحى وتغيير نوعية العلاقة مع الجمهور»[١٦].

وكانت هناك دعوة طاهر قيقة فى تونس، ومن المغرب عبد الله سنوفى بدعوته إلى مسرح الحلقة، والطيب الصديقى ودعوته لإنشاء المسرح الكامل المعتمد على مشاركة الجماهير وغيرها وغيرها من دعوات.

١٢- لكن مع كل الجهد والنوايا المخلصة لم تستطع هذه المحاولات فرض أفكارها على الساحة المسرحية العربية المصرية بشكل كبير، وأصبح معظمها فى ذمة التاريخ وما زال المسرح فى البلاد العربية راكدا فى سيرة المسرح الغربى يتأثر به ولا يؤثر فيه، أو فى جماهيره التى يحاول مخاطبتهم بأشكال من تراثهم، وإن كان مع نبل الهدف لمن يوفق المسرحيون فى التنفيذ فأسباب ذلك عديدة يمكن إجمال أهمها فى النقاط التالية.

- محاولة المسرحيين العرب والمصريين عزل المسرح كظاهرة إنسانية عن تراثه الإنسانى العالمى وبالتالى حاولوا أن يخلقوا مسرحا من ظواهر غير مكتملة، وبدون تنظير وتحديد واع، فجاءت أعمالهم كالأطفال المولودين ناقصى النمو، فالمسرح فى الغرب أيا

كان منهجه هو حلقة فى سلسلة تطور تمتد لأكثر من سبع قرون من الدراسة والإبداع والنقد والتنظير. فكيف نحاول أن ننشئ مسرحا مبنيا على أحكام مسرحية غربية هذا أولا، وثانيا: لم يكن لدينا التجربة المتكاملة التى يمكن أن يتطور منها المسرح، وثالثا: لماذا لا نتعامل مع الظاهرة المسرحية باعتبارها ظاهرة إنسانية تستمد قوميتها من الموضوعات التى تطرحها وتعبر بالضرورة عن القضايا القومية، عندها قد يكتسب المسرح هويته من خلال موضوعاته الصادقة المعبرة بوعى عن مجتمعاتها، قضاياه، همومها، أحلامها.

– إن التعامل مع الموضوعات التراثية كان يتم باعتبارها نماذج آسرة للمبدعين، وبالتالى لم يستطيعوا الخروج عن مدارها، واستسهل البعض السير فى السياق من خلال الحكاية التراثية الجاهزة أو من خلال سيرة البطل الشعبى. إلا بالطبع بعض المحاولات الجادة «التى تقوم على خلاصة معاصرة أو إسقاط معاصر، ومن هنا بالذات تتحدد الرؤية الجمالية. لكن المؤلف يسقط فى سياق التسلسل التاريخى للأحداث. فلا يستطيع الحياد عنها، بل تضيع الصفة المميزة لنمو السيرة ذاتها، وبالتالى الرؤية الفكرية، والتصرف الحر فى الروية الإبداعية الجمالية»[١٧].

ويحدد فاروق أوهان الميثاق يلازم التعامل مع المادة التراثية بقوله: «إن التناول الأمثل لسيرة ما حدثية كانت أم شخصية لا بد لنا عندما نتعرض لها. ألا نتقيد إلا بالخطوط العامة للسياق وتبقى مسألة التعرض لما نريده من خلالها. ليس بالتصرف المحض والبعد عن المضمون. وتراكب الرؤية الفكرية، والشخصية فى عصرها،

وإنما من خلال توظيف كل ذلك فى متابعة فكرية، وجمالية هى بحد ذاتها نقلة نوعية للسيرة ذاتها»[١٨].

فالإضافات والرؤى المعاصرة هو الذى يكتب للتراث الشعبى للحياة ذلك التراث الذى يشكل وجدان الأمة والجماعة الشعبية «والضرورة تؤكد على أهمية العودة لتسجيل التراث وموضوعاته (السير كمثال) من خلال الرؤية الدرامية الحقيقية أو الذهنية العربية الإسلامية، وبخصوصيتها غير الأوروبية، والعودة بإخراجها بنفس روحيتها وطقسيتها، مع الاستفادة من خصائص ومحصلات التقنيات المسرحية المعاصر»[١٩].

*** التراث والرمز...**

إن العملية المسرحية هى تعبير عن واقع معيش من خلال أنساق من الرموز التى تشكل لغات العرض المسرحى، وعند استلهام موضوع تراثى، لا بد أن يكون هناك توظيف واعى لرموزه، بالشكل الذى يحقق التواصل ما بين المؤدى والمستقبل، حيث تصبح العناصر التراثية أنساق رمزية لها دلالاتها المتفق عليها ما بيت المؤدى والمتلقى (الرسل/ المستقبل)، وبذلك يحقق الخطاب المسرحى هدفه، ومن هنا تتحقق مصداقية توظيف الموضوعات التراثية.

بمعنى أنه لو تعاملنا مع العناصر التراثية بوصفها رموزا ثقافية لها دلالاتها المترسبة فى الوجدان، والمشكلة للوجدان الثقافى الشعبى، من أجل إيصال خطاب معاصر للمتلقى المعاصر، فلابد لنا لتحقيق مصداقية التوظيف أن نتمثيل هذه الدلالة. وبالتالى يمكن القول إنه لو كانت للشخصية الدرامية أبعاد ثلاثة (فيزيقية -

واجتماعية – ونفسية)، فإن الشخصية التراثية لا بد وأن تمتلك بعدا رابعا هو (البعد التراثى) أو دلالاتها الثقافية (البعد الدلالى) الذى يحدد دلالاتها الثقافية كرمز ثقافى شعبى.

*** التراث واللحظات التاريخية:**

نقطة هامة وأخيرة لا بد الإشارة إليها عند توظيف أو استلهام موضوع تراثى من أجل طرح قضايا معاصرة.. وهو شرط وعى المبدع المعاصر باللحظات التاريخية التى أبدع فيها النص التراثى وتطور، واللحظة التاريخية التى يعايشها بوقائعها التى تدفعه إلى الاستلهام أو التوظيف. فالعرض المسرحى يتحقق من خلال توازن واتساق ما بين (زمن الحدث (الموضوع) – وزن الإبداع الفنى (الاستلهام أو التوظيف) – وزمن العرض والتلقى). بمعنى أنه من أجل استلهام موضوع تراثى ماضوى لا بد من وجود دافعية معاصرة لإعادة إبداعه أو صياغته، ذلك أن أشكال التعبير أيا كانت هى نتاج لحظات ووقائع تاريخية اجتماعية متغيرة دوما، لذلك فالوعى باللحظات التاريخية والوقائع هو ما يخلق الرباط بين التشابه أو التناقض بين هذه اللحظات والذى يكون دافعا لاختيار العنصر التراثى، والرغبة فى توظيفه من أجل طرح رؤية معاصرة لوقائع مشابهة أو مناقضة لوقائع اللحظات التاريخية التى دفعت لإبداع الموضوع التراثى ذاته.

تلك الوقائع التى يستحضرها المبدع المعاصر لطرح روياه أمام جمهور يعايش لحظة تاريخية بوقائع مشابهة تشكل له همه وقضاياه، التى يسعى للتعرف عليها، ويكون دور المبدع المسرحى المعاصر هنا

هو إلقاء الضوء على تلك القضايا من خلال تعامله مع النص التراثى بواقعه ورموزه التى تصل بدلالتها سريعا لوجدان المتلقى ويشارك ويتفاعل الحدث والشخصيات وجدانيا، طالما يستطيع أن يتواصل معها ومع وقائعها، ومع رؤية المبدع المعاصر الذى يسعى لتنويره بقضاياه وهمومه اللحظية. من خلال تأويله للوقائع التراثية تأويلا معاصرا.

وتنحصر حرية المبدع المسرحى هنا فى الاختيار لما يشاء من عناصر تراثية، وفى محاولات إعادة تفسير العلاقات بين الأحداث والشخصيات، واستقراء ما بين السطور أو إعلان المسكون عنه بين طيات الموضوع التراثى. مع الالتزام بمحاور الموضوع التراثى ورمزيته. فالقصد من الاستلهام أو التوظيف هو الاعتماد على قدرة الرمز التراثى فى التعبير وسهولة الفهم لدلالته المترسبة فى الوجدان.

أما لو حاول الكاتب المعاصر بأى شكل من معارضة الرمز ذاته بدلالته، فهذا سوف يصعب من موقفه وفى رأيى يفضل أن يبدع عملا آخر ويسميه اسما مخالفا. حتى لا يفسد الرمز ودلالته التى تشكل التماسك الوجدانى الثقافى للشعب والأمة. وأى خلل فى رموزها سيؤدى بالضرورة إلى خلل فى تماسكها الثقافى ويكفيه ما أصابه ويصيبه من خلل.

* نخلص من هذا إلى أن التراث الشعبى، ما زال يملك البريق الذى يجذب إليه المسرحيين، ليستلهموه، ويوظفوه فى أعمال، لا بد وأن يكتب لها الخلود. شرط أن تأتى معبرة بصدق وبساطة عن الشعب: همومه – قضاياه – أحلامه. قريبة برموزها من وجدانه.

* ولا يضير الفنان المبدع، إن تأثرت التقنية مسرحية، فالمسرح تراث إنساني عالمي لا يقل في تأثيره وقداسته عن التراث الشعبي القومي.

* ولنسأل أنفسنا: هل خجل بريخت عندما أرسى قواعد مسرحه الملحمي على أسس من المسرح الشعبي الأفريقي ومسرح الشمال الأقصى؟!

الهوامش

١- مارون نقاش: أرزة لبنان (المركز القومى للمسرح - القاهرة - ١٩٩٦) ص ١٧.
٢- أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ط٢، ت: فؤاد زكريا (المؤسسة العربية للنشر - بيروت) ص ١٠٥.
٣- سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر «سلسلة عالم المعرفة - الكويت - يوليو ١٩٧٩) ص ٣٥.
٤- كمال الدين حسين: التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث (الدار المصرية اللبنانية - القاهرة ١٩٩٣) ص ٢٦٨.
٥- يوسف إدريس: نحو مسرح عربى (الوطن العربى - بيروت - ١٩٧٤) ص ٤٦٦٧.
٦- نفس المرجع السابق: ٢ ٤٦٧.
٧- لويس عوض: الثورة والأدب (روز اليوسف - القاهرة ١٩٧١). ص ٢٩٦.
٨- توفيق الحكيم: قالبنا المسرحى (مكتبة الآداب: القاهرة ١٩٧) ص ١١.
٩- نفس المرجع السابق: ص ١١.
١٠- نفس المرجع السابق: ص ١٤.
١١- نفس المرجع السابق: ص ١٥.
١٢- نفس المرجع السابق: ص ١٨.
١٣- على الراعى: الكوميديا المرتجلة (كتاب الهلال - القاهرة - بدون) ص ١٥.
١٤- عبد الكريم رشيد: بيان المسرح الاحتفالى (مجلة التأسيس - المغرب - العدد الأول - يناير ٨٧) ص ١٤.
١٥- ....: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى (دار الثقافة - الدار البيضاء - ١٩٨٢) ص ١٠.
١٦- بيان مسرح الحكاواتى: (مجلة نادى المسرح المصرى - القاهرة - يونيو ١٩٨١).
١٧- فاروق أوهان: لماذا لم نوفق فى مسرحة الذات؟ (بحوث ملتقى القاهرة العلمى - القاهرة - ١٩٩٤) ص ٢١٣.
١٨- نفس المرجع السابق: ص ٢١٣.
١٩- نفس المرجع السابق: ص ٢١٥.

(٣)
التراث الشعبى فى المسرح
(نصًا - أداءً - إخراجًا)

• تقديم

منذ أن عرفت مصر المسرح فى عصرها الحديث عن طريق الحملة الفرنسية.. كان الشعب المصرى بعيداً عن المسرح، لم يكن يشغله أو يشكل أى من احتياجاته الثقافية. فقد كانت لديه وسائله الخاصة للترفيه والمتعة والحكمة والعبرة، متمثلة فيما كان يقدمه له خيال الظل، والمحبظين والأراجوز، والشاعر والحكواتى وغيرها من أشكال ومظاهر الفرجة الشعبية.

لقد شاهد جمهور النصف الأول من القرن التاسع عشر فى مصر والشام العروض المسرحية التى كانت تقدمها الجاليات الأجنبية التى تعيش بها، خاصة (الإيطاليون - اليونانيون) كما كانت هناك تياترات أو مسارح - مثل مسرح زيزنيا بالإسكندرية - الذى كانت بعض الفرق الأجنبية الزائرة تقدم عليه عروضها - ومع ذلك ظل هذا الفن بعيداً عن كونه مطلباً شعبياً.

ولما شعر المثقف المصرى/ العربى بضرورة الاستفادة من هذا الفن الذى قال عنه مارون النقاش: «على أننى عند مرورى بالأقطار الأوروباوية، وسلوكى بالأمصار الأفرنجية قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع التى من شأنها تهذيب الطبائع، مراسحًا يلعبون بها ألعابا غريبة، ويقصون قصصًا عجيبة»[1]. لذلك قرر أن يقدمه لأبناء وطنه فى بيروت (١٨٤٨).

وفى مصر عندما شعر يعقوب صنوع بضرورة وجود مسرح عربى فى مصر أنشأ مسرحه عام (١٨٧٠).

وفى الحالتين لجأ كل من النقاش وصنوع إلى السلطان، إلى أصحاب السلطة ليستصدر منهم الأمر بإنشاء مسرح، فوافقت السلطة - فى مصر آنذاك - (الخديو إسماعيل) الذى كان يحاول أن يجعل مصر جزءًا من أوروبا.

وهكذا نشأ المسرح العربى / المصرى باتفاق بين السلطة والمثقفين الذين كانوا يرون أن فن المسرح لازمة من لوازم الثقافة والتحضر. لكن المشكلة أن الشعب المستهدف منها مازال بعيدًا، فلم يجد المسرحيون فى بيروت ومصر مفرًا من اللجوء إلى التراث الشعبى - حيث تكون جذور المسرح - فلجأوا إلى الأدب الشعبى (ألف ليلة) والفن الشعبى (مظاهر الفرجة الشعبية) ليختاروا منها موضوعات أو أساليب أداء أو أشكال عروض، من أجل جذب الجمهور.

وما بين رغبات الجماهير ومحاولات جذبها لهذا الفن الغربى المصدر، تأرجح وجود فن المسرح ما بين صعود وهبوط، متأثرًا

بالجماهير وإقبالها، والذى تأثر بدوره بالعوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية المواكبة لفترات الازدهار والتدهور لفن المسرح. ومع ذلك لم يصبح مطلباً شعبيًّا كما كان يتمنى رواده.

وجاءت ثورة ١٩٥٢، والتى بدأت الاهتمام بثقافة الشعب وفنونه وآدابه من جهة، والاهتمام بالفنون عامة والمسرح خاصة من جهة أخرى. مما دفع المسرحيون المصريون إلى السعى، ودعماً لمبادئ الثورة واهتمامها، إلى البحث عن مسرح مصرى/ عربى ذو هوية ثقافية شعبية، لكى يجعلوا من المسرح مطلباً شعبيًّا ثقافيًّا.

وعاشت ستينيات هذا القرن فترة ازدهار المسرح، وبدايات هذا الجهد، حتى كانت نكسة ١٩٦٧، وما أعقبها من تدهور نفسى وثقافى، أثر بشكل كبير على المسرح المصرى عامة، وعلى محاولات توظيف التراث الشعبى لتحقيق الحلم بخلق مسرحاً متميزاً خاصة.

وحول هذه الجهود ومدى تحقيق هذا الحلم تدور هذه الدراسة.

١- التراث الشعبى والمسرح

منذ أن عرف الإنسان المسرح، عرفه مرتبطًا بالتراث الشعبى، بالأساطير التى تدور حول عالم الآلهة، وما يتضمنه هذا العالم من صراعات بين الآلهة من جهة، أو بين الإنسان والآلهة المتحكمة فى الكون من حوله ومصائره من جهة أخرى. هكذا نشأ المسرح اليونانى، وكانت إرهاصات المسرح الفرعونى، وبدايات مسرح الشرق الأقصى، وجاءت جميعها مرتبطة بكل تلك الأساطير والمعتقدات الشعبية المرتبطة بالآلهة.

كان المسرح وسيلة لتجسيد كل تلك الأساطير والمعتقدات، أمام الجماهير المؤمنة بها لتتعلم أو تتعظ وتتطهر، بجانب استمتاعها بالجوانب الجمالية لفنون المسرح، واستمتاعها بمشاهدة ما يعرفونه في شكل وإطار جديدين، كما كان وسيلة للفنانين والشعراء يطرحون من خلالها وجهات نظرهم المعاصرة تجاه هذه الآلهة والمعتقدات المرتبطة بها.

نشأ المسرح إذا مرتبطا بالتراث الشعبى – العقائدى –، ولم تنفصم عرزى هذا الارتباط طوال تاريخ المسرح، استمر المسرح فى الأخذ من التراث، وتنوعت المصادر التراثية تبعًا لمتطلبات زمن الإبداع، وخصوصية الجماهير، فكان التراث الأسطورى فى عصر ما قبل الديانات، ثم التراث الدينى (المسيحى) فى العصور الوسطى، ثم السير والحكايات الشعبية فى مسرح شكسبير، ثم التراث التاريخى، والتراث المسرحى ذاته خاصة الكلاسيكى منه، والذى أصبح تراثًا إنسانيًا يحق للمبدعين المعاصرين طرح وجهة نظرهم لتفسير ما جاء به من أفكار ورؤى، لهذا لا يكن بمستغرب إن كانت هناك أكثر من مائة معالجة درامية لأسطورة أوديب مثلاً.. وشجع على كل هذا، وجود جمهور يطلب هذا المسرح وأصبح المسرح بالنسبة له مطلبًا ثقافيًا.. هذا فى الغرب.

أما فى الشرق فقد عرف العرب المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر عن طريق الاحتكاك بالثقافة الأوربية. سواء عن طريق الحملة الفرنسية أو عن طريق مسارح الجاليات والإرساليات التبشيرية فى الشام ومصر، أو عن طريق رحلات وزيارات المثقفين

والتجار العرب إلى أوروبا ومنها مارون النقاش ويعقوب صنوع. لذلك لم يكن بمستغرب أن كان التراث العالمى (البخيل لموليير)، أول ما يحاول مارون النقاش تقديمه لجمهوره.

استورد المسرح إذاً من أوروبا، وبموافقة السلطات حاول بعض المثقفين تقديمه لجماهير بيروت والقاهرة، لكنه لم يكن مطلباً ثقافياً شعبيًا أو له قاعدة جماهيرية من غير المثقفين وأولى الأمر، لذلك وفى محاولة لجذب الجماهير وتفهماً لطبيعتهم الجمالية قدم مارون النقاش مسرحه غنائيًا، ثم ثنى أعماله بمسرحية (هارون الرشيد أو أبو الحسن المغفل ١٨٤٩) عن ألف ليلة وليلة. وبهذه الخطوة يرجع الفضل إلى مارون النقاش فى لفت الأنظار إلى ما فى تراثنا الشعبى من قيم درامية، وما فيه من عوامل جذب لجماهير المشاهدين.

منذ تلك اللحظة والتراث الشعبى - بشقيه الأدبى والفنى يمد المسرح العربى/ المصرى والمسرحيين العرب والمصريين، بكثير من العناصر الفنية التى شكلت ركائز هامة للإبداع المسرحى، نصا وأداءً وإخراجًا.

٢- التراث الشعبى والنص المسرحى

لجأ فنان المسرح العربى/ المصرى إلى التراث الشعبى من أجل:

١- تحقيق التلاحم مع جماهيرهم وجذبهم لمشاهدة هذا الفن.

٢- طرح بعض القضايا المعاصرة لزمن الإبداع فى استعارة تراثية.

٣- السعى لخلق مسرح ذى هوية وخصوصية قومية (عربية/مصرية).

لذلك تطور استقراء وتوظيف عناصر التراث الشعبى، بتطور الحياة المسرحية والمسرحيين، تبعًا لعوامل التغير الاجتماعى والسياسى والثقافي، ونمو الشعور القومى فى مصر والعالم العربى بشكل عام، وفنيًا يمكن رصد تطور البناء الفنى للنصوص الدرامية التى حاولت توظيف عناصر من الأدب الشعبى فى المراحل التالية:

١- مرحلة النقل الأمين الملتزم بالعنصر التراثي.

٢- مرحلة التوظيف والذى سار فى اتجاهين:

(أ) التحديث: بنقل العنصر التراثى من مجال إبداعه الشعبى، إلى مجالات فنية حديثة (المسرح هنا) تبعا للتقاليد الفنية السائدة فى زمن الإبداع. مع الحفاظ على جوهره.

(ب) التجريب: بمحاولة المزاوجة بين العناصر التراثية فى موضوع ما، وعناصر تراثية أو معاصرة لإكساب العنصر التراثى دلالات جديدة.

٣- الاستلهام: ويقصد به إعادة تفسير العناصر الشعبية فى ضوء رؤية مبدع معاصر، بقصد طرح قضايا سياسية أو اجتماعية معاصرة، اعتماداً على المشابهة أو المخالفة مع العناصر التراثية بدلالاتها المترسبة فى وجدان الشعب.

وشاهد جمهور المسرح تراثه الشعبى (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية (عنترة، الهلالية، الزير سالم) وأسطورة (إيزيس وأوزيريس) بحكاياتها وشخصياتها. والتى أثرت حركة التأليف الدرامى فى مصر والعالم العربى، وكان لتوظيف كل منها فى كل مرحلة رائداً من رواد فن المسرح، يحسب له عنصرى السبق والريادة.

(٢-١) مارون النقاش رائد نقل ألف ليلة وليلة

يرجع الفضل لمارون النقاش فى توظيف (ألف ليلة وليلة) بحكاياتها المتنوعة، فقد نقل منها موضوع مسرحيته هارون الرشيد (١٨٤٩) عن حكاية النائم واليقظان، التى روتها شهر زاد فى الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة، ويرجع البعض أسباب لجوء النقاش إلى ألف ليلة وليلة «لشهرتها بين الناس، وكون هذه الحكايات تزخر بعناصر المتعة والطرافة والخيال، وتصلح أن تكون وسيلة رئيسية من وسائل تحقيق التسلية على المسرح.. كما تصلح أن تتخذ إطاراً يعبر عن قضايا فكرية معينة»[٢].

كان دافعه لذلك تقريب هذا الفن الجديد إلى الجمهور الذى عرف جيداً (ألف ليلة وليلة)، والتى شكلت جزءاً كبيراً من وجدانه، لذلك لم يكن بمستغرب أن يحاول هذا الجمهور أن يرى ذلك الجزء الوجدانى مجسداً على المسرح، فالجمهور دومًا ما يسعده أن يرى نفسه أو يرى ما يهمه مجسداً أمامه، وهنا يحسب لمارون النقاش رؤيته الهامة نحو الاهتمام برغبات الجمهور، وتقديم ما يرضيه أو يتوقع أن يجد ذاته فيه.

نقل مارون هارون الرشيد من ألف ليلة وليلة، «تصرف فى إعادة صياغتها بحيث تؤدى وظيفة جديدة فى المسار الفنى الجديد.. فى ضوء القدرات التى اكتسبها من معلمه الأول فى هذا الفن «موليير»[٣]، وأشار البعض... إلى تأثر النقاش بموليير فى هذه المسرحية بزعم وجود «تطابق أحد خطوط الموضوع فيها مع مسرحية الطائشة لموليير»[٤]، وأيا كان السبب فيعد البعض مسرحية «أبو

الحسن المغفل» من أفضل مسرحياته وذلك من حيث البناء الدرامى المتقن والمتماسك، والأكثر تركيزًا وتكثيفًا من ناحية، ومن ناحية أخرى تعود أهميتها إلى اكتشاف النقاش لأهمية التراث الشعبى كمصدر خصب للكاتب المسرحى، ففتح بذلك الطريق أمام كتاب الدراما العرب بعده لاستلهام التراث»(٥).

(٢-٢) أحمد أبو خليل القبَّانى
رائد نقل السيرة الشعبية

فى مجال النقل الأمين لموضوعات تراثية إلى خشبة المسرح، تجىء ريادة القبانى فى توظيف واستلهام السير الشعبية عامة وسيرة «عنترة بن شداد العبسى» خاصة والتى عرف المسرح العربى حوالى ست معالجات درامية لها، منذ أن قدمها القبانى ١٨٨٤ وهى:

عنترة العبسى	لأحمد أبى خليل القبانى	١٨٨٤
عنترة	شكرى غانم	١٩١٠ قدمت فى فرنسا باللغة الفرنسية
عنترة	حبيب جاماتى	١٩٢٩
عنترة	لأحمد شوقى (شعر)	١٩٣٢
حواء الخالدة	لمحمود تيمور	١٩٤٨
يا عنترة	يسرى الجندى	١٩٧٨(٦)

ينطبق على صياغة القبانى للسيرة، النقل الأمين الملتزم بعناصر السيرة، يتمثل ذلك فى النقل الحرفى الأمين لأجزاء من السيرة تشغل عند مقارنتها بالنص الدرامى بنص السيرة: الجزء الواحد والعشرين

من المجلد الخامس من صفحة ١٩٦٦ وما بعدها كما جاء فى طبعة مصطفى الحلبى.

لقد تناول القبانى هذا الجزء بأحداثه بدون تحريف، «وقدمه فى نص مسرحى مكون من أربعة فصول مقسمة إلى عدد من المناظر، والأحداث فى حبكة بسيطة متصاعدة، كما فى السيرة، أما الشخصيات فهى شخصيات السيرة، والحوار لم ينج من النقل الأمين فى مشاهد كاملة»(٧).

(٢-٣) حبيب جاماتى رائد التحديث

وكنموذج لتحديث الموضوع التراثى بنقله من مجال إبداعه الشعبى إلى مجالات فنية حديثة (المسرح هنا) تبعًا للتقاليد الفنية السائدة زمن التحديث، تجىء مسرحية «عنترة» لحبيب جاماتى والتى قدمتها فرقة رمسيس المسرحية ١٩٢٩، وهى الفترة الذهبية للفرقة والتى تميزت بتقديم الميلودراما الزاعقة المليئة بالأحداث المفجعة والمصادفات، وهكذا يفعل حبيب جاماتى بعنترة، يملؤها بمشاهد القتل والمؤمرات، والخناجر المسمومة، وسمل الأعين بالنار، والمصادفات التى تساعد على كشف المؤامرات التى يدبرها الأشرار بأسلوب ميكافيللى حتى ولو تحالفوا مع الشيطان لتنفيذها.

اختار المؤلف من السيرة الأحداث التى تسبق عودة عنترة من رحلته التى يبحث خلالها عن مهر عبلة من النوق العصافير، ويتزوج عبلة، ثم ينتقل بنا المؤف بعد ذلك مباشرة إلى الجزء الأخير من السيرة، فيقفز بزمن الحدث أربعين عامًا ليسجل لحظة وفاة عنترة على يد الأسد الرهيص أثناء رحيل القبيلة.

وكما فى كل التراجيديات والميلودرامات السائدة آنذاك والتى شكلت تقليداً فنياً لفرقة رمسيس، صاغ المؤلف شخصيات مسرحيته أنماطًا ثابتة لا تتغير، كما جاءت المسرحية تبعاً لنفس التقاليد حافلة بالمشاهد الراقصة والغنائية سواء بسبب أو بدون بسبب، الأمر الذى لام عليه النقاد المؤلف آنذاك.

حاول حبيب جاماتى من خلال توظيفه لسيرة عنترة بن شداد أن يبدع مسرحية ميلودرامية، تتناسب مع المناخ المسرحى العام الذى كان يميز أعمال فرقة رمسيس، وتقاليدها، وتحقيقًا لتلك التقاليد حاول إطالة الأحداث بإضافة أحداث وشخصيات جديدة من إبداعه بعدت بالمسرحية فى كثير من الأحيان عن السيرة.

(٢-٤) أحمد شوقى وإرهاصات التجريب فى السيرة

لو سلمنا جدلاً، بأن التجريب على العناصر التراثية يتم من خلال المزاوجة بينها وبين عناصر من موضوعات أخرى تراثية أو من الواقع المعاصر، بهدف إكساب العنصر التراثى دلالات جديدة، قد تؤكده أو تتعارض معه، فيكون أمير الشعراء شوقى هو أول من أرهص بهذا التجريب، بإبداعه مسرحية «عنترة».

فبعد الإسهامات الشعرية العظيمة التى كانت لشوقى فى كثير من القضايا القومية، وبعد مبايعته أميراً للشعراء (١٩٢٨) «ورغبة من الشاعر الكبير فى أن يؤكد اقتداره، ويتوج جهوده، بدأ يكتب للمسرح من عام ١٩٢٧» فكتب ست مآسى شعرية منها «عنترة» والتى اعتمد فى صياغتها على ما جاء فى كتاب الأغانى من أخبار

عن هذا الفارس، وحتى يكسب السيرة بعداً قومياً، قام بإضافة عدد من المواقف فى مسرحيته، كموقف غزو رستم القائد الفارسى، ومعه أتباع من العرب لبنى عبس، مسجلاً بها الشقاق والفرقة العربية، وتعامل البعض مع الأعداء ضد البعض الآخر. رافضاً هذه الفرقة، مجسداً رفضه بتصدى عنترة للغزاة وقتله لرستم.

يعتبر شوقى بهذه الإضافة، قد أرهص لإمكانية التجريب على العنصر الشعبى من أجل طرح قضايا معاصرة، وإن كان فى الإمكان أن يوظف واحد من المواقف العديدة من السيرة التى هزم فيها عنترة الروم والفرس وغيرهم من الأعداء التقليدين للعرب، لتحقيق نفس الهدف، لكنها محاولة تحسب للشاعر الأمير.

(٢-٥) التطور والازدهار

ومع تطور فن المسرح فى مصر، والتطور الثقافى والاجتماعى والسياسى والقومى، تنوعت المصادر التراثية التى لجأ إليها المبدعون، فكتب توفيق الحكيم «على بابا» لفرقة عكاشة، وبيرم التونسى «عزيزة ويونس» من السيرة الهلالية. حتى قامت ثورة يوليو ١٩٥٢، وبدأ الاهتمام بالبحث عن هوية مصرية ثقافية تستند على تراثنا الشعبى، وكانت أولى محاولات التعامل مع الأساطير المصرية القديمة، محاولة توفيق الحكيم لتحديث الأسطورة فى إبداع مسرحى (إيزيس) ١٩٥٥ والتى عرضها المسرح القومى ١٩٥٧ و١٩٨٦، وأعقبها على أحمد باكثير (بأوزيريس) ١٩٥٩. ونجيب سرور «منين أجيب ناس» ١٩٧٤، والتى حاول إكسابها دلالات معاصرة بالمزاوجة

بينها وبين الموال القصصى حسن ونعيمة والواقع المعاصر السياسى والاجتماعى لثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن فى مصر.

وأخيراً (الناس فى طيبة) لعبد العزيز حمودة الذى حاول استلهام السيرة، ومناقضاتها لإسقاط واقع معاصر سياسى لزمن إبداعها حول العلاقة بين الشعب والحاكم. مصوراً الحاكم بخالق الأكاذيب على شعبه «وذلك ينفى مصداقية إيزيس وأن حورس ما هو إلا أكذوبة ابتدعتها إيزيس لخداع الشعب، وقد وضح فى صياعتها تأثر الكاتب بالأدب المسرحى الإنجليزى خاصة إبداعات شكسبير، وبنائه الدرامى لعروض مسرحياته العظام»(٩).

واكب ازدهار المسرح ازدهار كبير فى الحركة النقدية التى سجلت جدلاً نقديًا كبيراً كصدى لمحاولة توفيق الحكيم الرائدة فى التعامل مع الأساطير المصرية، فكتب لويس عوض يقول: «إنها أول تجربة كاملة لهذا الكاتب فى الأساطير المصرية، وأول تجربة مصرية فى استخدام رموز الديانة المصرية القديمة استخداماً فنيًا»(١٠).

أما عن مدى حرية الكاتب فى التعامل مع التراث فقال أيضا: «ليس من حق الفنان أن يتصرف كل هذا التصرف فيما يتناوله من مادة القصص والأساطير، وإنما يقتصر دور الفنان على تأويل ما هو موجود بالفعل، فلا يضيف إلى وقائعه جديداً، ولا يحذف من وقائعه شيئًا، مما يمكن أن يخرج تلك الوقائع عن مضمونها الأصلى أو عن جوهرها التراثى»(١١).

ذلك أن الحكيم حاول أن يوظف الأسطورة آنذاك للتعرض لبعض المشاكل المعاصرة التى تؤرقه، كمشكلة النيات الشريفة والوسائل

الخسيسة، وجعل إيزيس نفسها تذهل عن كل ما تتمثله من معانى الخير، وتشارك فى لعبة السلطة بمنطق الأوغاد، فترضى بأن ترشى بعض القادة ليعود لزوجها حقه المشروع»(١٢).

بهذه البداية الساخنة فى نهاية الخمسينيات، كانت الصحوة والازدهار لتوظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى، فقد شهدت الستينيات ازدهار العروض المسرحية المعتمدة على توظيف التراث، في موضوعات لعدد من المسرحيات التى أثرت الحياة المسرحية فى مصر، وتنوعت المصادر ما بين حكايات ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، والمواويل القصصية والأساطير، ووظفت لطرح موضوعات سياسة، واجتماعية معاصرة، وبرز عدد من المبدعين الذين آمنوا بقدرات التراث الشعبى على تحقيق كل ما يرجونه من المسرح ومنهم، ألفريد فرج، نجيب سرور، محمود دياب، يسرى الجندى، شوقى عبد الحكيم، يوسف إدريس، فاروق خورشيد، وغيرهم.

٣- التراث الشعبى والأداء التمثيلى

أما بالنسبة لتقنيات أداء الممثل، فقد استفاد الفن الجديد الوافد بالكثير من تقنيات الأداء التى كانت سائدة بين المؤدين الشعبيين فى مظاهر الفرجة الشعبية (خيال الظل - الأراجوز - المحبظين - الحكواتى) خاصة فيما يتعلق:

١- بتنميط الشخصيات.

٢- الارتجال.

(٣-١) يعقوب صنوع رائداً للأداء التمثيلى

عندما حاول يعقوب صنوع إقناع الخديو إسماعيل بضرورة إنشاء فرقة أو جوقة مسرحية مصرية (١٨٧٠-١٨٧٢)، كان الشارع المصرى فرحًا سعيداً بأشكال الفرجة الشعبية التى يعرفها جيداً، ويجد فيها وسيلة للتسلية والمتعة، والاستفادة بما تقدمه من صور اجتماعية ومشاهد تمثيلية تعبر عن همومه وأحلامه، وتعبر عن حكمته. سواء ما كان منها يقدم فى مقاهى خيال الظل، أو من خلال الأراجوز، أو تلك المساخر التى كان يقدمها المحبظون، أو فى السير التى يرويها الشعراء أو المحدثون.

لذلك ولخلق قاعدة شعبية لهذا الفن الجديدة الذى تبناه مثقفو الطبقة الوسطى، ورعاه الخديو، لم يجد يعقوب صنوع أمامه إلا استدعاء كل عناصر الإضحاك والجذب، التى تميز الأداء التمثيلى فى كل مظاهر الفرجة الشعبية، ليستفيد منها فى تقديم بعض شخصيات مسرحياته، التى كانت تتناول بالنقد لبعض المظاهر الاجتماعية التى تظهر بين أبناء العائلات الشامية واليهودية التى تسكن مصر، وكان أغلب الأنماط تنصب على شخصيات شبيهة بتلك التى كانت تزخر بها أشكال الفرجة الشعبية، كالفلاح الثرثار، والنوبى العاشق، والخواجة الذى يرطن بلهجات أجنبية، والخاطبة والحشاشين والمستمدة من الواقع.

فمن المعروف «أن لاعبى الخيال والأراجوز والممثلين الهزليين قد استمدوا شخصياتهم من الواقع، مع المبالغة التى تبرز التشوهات والانحرافات فى الشخصية المسرحية.. ومن السمات الهامة فى عمل

الفنان الشعبى أنه كان يستخدم أسماء تتناسب مع كل شخصية، ليكون الاسم عنوان للشخصية الكاريكاتورية»(١٣).

وهذا ما لجأ إليه صنوع الذى يحسب له ريادته فى توظيف عناصر الأداء الشعبى فى مسرحه، خاصة ما يرتبط بها بالاعتماد على نمطية الشخصيات، والارتجال للتلاحم المباشر مع الجماهير. وهى نفس العناصر التى استمرت من بعده خاصة فى المسرح الكوميدى منذ الفصول المضحكة حتى الآن، خاصة فى المسرحيات الكوميدية، وهذه العناصر - التنميط والارتجال -، هى ما يتماشى مع طبيعة الجمهور المصرى، الذى بدأ يرتاد المسارح ويشاهد هذا الفن الجديد، خاصة الارتجال، فطبيعة هذا الجمهور كما فهمها يعقوب صنوع، لم تكن ترضى بالمشاهدة السلبية، كان المتفرج لهذه العروض وتبعًا لتلقائيته وفطرته فى التلقى، لا يشعر بقيود عليه تحرمه هذه التلقائية، «فكان يشارك فى العمل مشاركة إيجابية عن طريق المحاورة أو القافية والتعليقات، وإبداء الرأى فى العمل، كان ميالا لأن يرى فى العرض المقدم أمامه ألوانًا من الشعر والموسيقى والغناء والرقص حتى تتحقق له الاحتفالية والشعور بالبهجة»(١٤).

كانت الاحتفالية بالنسبة لهذا الجمهور حالة فى ذاتها يعشق أن يعايشها، لذلك كان الاحتفال بالنسبة له غاية وهدف، وفهم صنوع هذا، فقدم له نصًا وعرضًا فنيًا ديناميًا يسمح بوجود علاقة تحاورية ما بين المؤدى والمتفرج، شكلت هذه الدينامية تقاليد وسمات التلقى آنذاك، فالجمهور لم يستلب تمامًا عن العروض الشعبية، والتلقى يشكل لديه حالة نفسية ومعنوية يسعى لمعايشتها، أكثر منه وسيلة

للترفيه والتسلية، لذلك عايش عروض الظل، والأراجوز، والشاعر والحكواتي، تلك العروض التي تحقق له من خلالها هذه الحالة، والتي جعلته دوماً السيد في العرض فهو الذي يدير الحدث حسبما يترائى له، هو الذي دفع جورج أبيض للتعاون مع سلامة حجازي، وهو الذي أجبرهما على أن يعقبا عرضهما التراجيدي بفاصل مضحك يستطيع فيه أن يحاور المؤدي «فقد كان محمد ناجي – فنان الارتجال – يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات الجادة في فرقة سلامة حجازي، وفرقة الشيخ عطية محمد.. فكان الناس ينتظرونه ولا يخرجون من المسرح حتى يمتعهم بفنه الصافي»[١٥].

من منطلق أن «الممثل والجمهور، هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي، فقد يغيب المؤلف، وقد تغيب خشبة المسرح، ولكن لا بد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض، والشخص الذي يتلقاه»[١٦]. كان لا بد لصنوع كما اهتم برغبات الجماهير، الاهتمام بممثليه وأن يعدهم لهذا الشكل الجديد من الفن، فإن كان الفنان الشعبي في مظاهر الفرجة الشعبية «راوياً وراقصاً، وحاوياً في نفس الوقت،.. فيكون أمراً طبيعيًا للممثل المحترف، أن يبتعد عن النص المكتوب، ويدخل في حوار (خاص) مع الجمهور»[١٧]. لقد حاول صنوع أن يدرب ممثليه على لعب هذا الدور وغالبًا «ما كان هو نفسه يقوم بمهمة الحكواتي، وكان الممثلون يستجدون الجمهور إلى الفعل المسرحي فيسألونهم المشورة أو يطلبون منهم المساعدة»[١٨]. كان الممثل أو يجب أن يكون «حاضر البديهة، لديه مخزون ثقافي شعبي كبير من الشعر، والنوادر، والحكايات والنكات، وأن يكون على دراية

بما يحدث فى الواقع»[١٩]. وإلا فإن مدير الفرقة يفعل مثلما كان يفعل صنوع، يقف فى الكواليس ويلقن ممثليه بما يحاورون به الجماهير «فى هذه الظروف ولد المسرح المصرى والنص المسرحى، وأصبحت عناصرها الرئيسية: نص مكتوب قابل للتغير، حسب الأحوال، وممثلون يؤدون هذا النص على الخشبة، وهم مهيأون نفسيًا لتقبل أى تغير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ ليلقن الممثلين ردودهم على هجمات الجماهير»[٢٠].

٤- الإخراج المسرحى

يرجع الفضل لثورة يوليو ١٩٥٢ على المسرح فى مصر، فى أمرين، الزول تطور الحياة المسرحية شكلاً ومضمونًا، بظهور مسرح المخرج مقابل مسرح النجم الذى ساد الحياة المسرحية قبل الثورة، والثانى الاهتمام بالتراث الشعبى باعتباره المقوم الأساسى للثقافة المصرية ولتأكيد الهوية المصرية/ العربية المستقلة عن السياق الثقافى الغربى الذى أثر على الحياة الثقافية بشكل عام والمسرح بشكل خاص. فمن المعروض أن نشأة المسرح كانت توجهًا ثقافيًا من أعلى... من مثقفى الطبقة الوسطى الذى انبهروا بالحداثة الأوروبية، وهذا ما حرمه القاعدة الشعبية التى كان يمكن أن تتخذه وسيطًا ومطلبًا ثقافيًا، ناهيك عن أسر الثقافة المسرحية الغربية الذى كبل المسرحيين المعاصرين الذين لم يستطيعوا الفكاك منه، لذلك ولد المسرح فى مصر غريبًا عن الشعب، وما زال فن الصفوة والطبقة المتوسطة بأقصى تقدير.

لذلك وبعد الثورة التى أيدت إلى حد كبير الاهتمام بالتراث الشعبى كركيزة للفكر القومى، بجانب إيمانها بدور الثقافة والمسرح فى تنوير الجماهير وضرورة أن يكون له القاعدة الشعبية التى تجعل منه مطلباً ثقافياً شعبياً.

ظهر مسرح المخرج والذى ساعد على ظهوره:

١- عودة المخرجين المصريين من بعثاتهم فى الخارج (إيطاليا - فرنسا - إنجلترا - روسيا) ومحاولاتهم تغيير شكل العرض المسرحى فى مصر.

٢- ارتفاع المستوى الفنى للتأليف المسرحى بظهور مبدعين جدد، تفاعلوا مع عوامل التغير الاجتماعى السياسى والاقتصادى التى أفرزها المجتمع العالمى الجديد ومجتمع الثورة فى مصر.

٣- ارتفاع مستوى الخدمات الثقافية والإعلامية التى تقدم للشعب.

٤- إنشاء مسارح الثقافة الجماهيرية ووصول المسرح للطبقات الدنيا والقواعد الجماهيرية.

٥- ظهور حركة نقدية دارسة واعية.

٦- تشجيع زيارات الفرق الأجنبية والعالمية لمصر والاطلاع على فنون ومناهج ومدارس الفن فى الغرب.

ساعد هذا على ظهور المخرج المفسر للنص، ودعوات البحث عن صيغ درامية جديدة مستلهمة من التراث الشعبى.

(٤-١) كرم مطاوع رائد الإخراج المسرحى
المعتمد على التراث الشعبى

عندما قدم مسرح الجيب مسرحية «ياسين وبهية» ١٩٦٤ اختلف النقاد حول الشكل الذى قدمت به، فمنهم من نفى عنها سمة المسرح، ومنهم من أرجع نجاحها إلى عبقرية المخرج وانحازت «لقدرة كرم مطاوع على التحكم فى كل التفاصيل المسرحية والربط بينها»[٢١]، أو كما قال محمود أمين العالم تحت عنوان الإخراج يصنع الدراما «إن الإخراج هو الذى جعل من القصيدة الشعرية عملاً مسرحياً وأن ترتفع بالنص الشعرى إلى مستوى الانفعال الدرامى»[٢٢].

أما محمد مندور فقال «انتهت هذه القصيدة الطويلة على يد شاب هو المخرج كرم مطاوع، الذى صنع ما يقرب من حد الإعجاز بإخراج هذه القصيدة فى صورة درامية جديدة كل الجدة، هى التى نستطيع أن نسميها بالفن الدرامى الشعبى».

لقد استفاد كرم مطاوع بتقنية الحكاواتى/ القصاص فى التراث الشعبى، فقدم المسرحية من خلال راو تسانده مجموعة من الصبية، الذين يجسدون بعض أجزاء المسرحية: لقد أحدث كرم مطاوع فى العرض لأول مرة المزاوجة ما بين الموروث الشعبى لأشكال الفرجة، وبعض العناصر التى تعلمها فى إيطاليا حول المسرح الملحمى، كما استعان بخشبة مسرح الجيب، بعيداً عن معمار المسرح التقليدى، ليخلق شكلاً مسرحياً، يعتمد على العلاقة التحاورية بين الممثل والمتلقى، تماماً كما كان يحدث فى السامر الشعبى أو فى أشكال الفرجة الشعبية.

لذلك لم يكن مستغرباً أمام هذه الريادة والوعى بالأشكال التراثية أن يعهد إلى كرم مطاوع لتقديم مسرحية «الفرافير» التي دعا بها يوسف إدريس إلى إبداع مسرح عربى له خصوصيته الثقافية. اعتماداً على أشكال الفرجة الشعبية.

(٤-٢) البحث عن مسرح ذو هوية عربية/مصرية

كان من آثار الاهتمام بالتراث الشعبى، وانتشار المركز القومى للفنون الشعبية، وتشجيع الدراسات الأكاديمية لعناصر التراث الشعبى، ومنح الدرجات العلمية فى دراسته، ثم تقديم مصلحة الفنون «أوبريت يا ليل يا عين» ١٩٥٨ كان لكل ذلك أكبر الأثر فى إعادة المسرحيين لحساباتهم، ساعين إلى تحقيق الجماهيرية الحقيقية لهذا الفن وذلك من خلال:

١- محاولة الاستفادة من الأدب الشعبى لخلق تيمات درامية توظف لطرح قضايا معاصرة، فشاهدنا عروضاً استلهمت الأساطير والسير الشعبية والحكايات والمواويل القصصية.

٢- محاولة البحث عن شكل جديد للعرض المسرحى والاستفادة من أشكال الفرجة الشعبية المصرية لإبداع مسرح عربى/ مصرى له هوية خاصة. قريباً من الوجدان الشعبى.

وبناء عليه جاءت دعوة يوسف إدريس للاستفادة من عروض السامر وشخص الأراجوز. ودعوة الحكيم للاستفادة من تقنية الحكواتى وجوقته، فى إعادة صياغة التراث المسرحى العالمى، وتقديم

أعمال مسرحية تستفيد من نفس التقنيات. ودعوة على الراعى إلى الاستفادة من الارتجال لخلق مسرحٍ ذى خصوصية عربية.

وبفضل مسرح المخرج والاهتمام بالتراث، ازدهر المسرح المصرى فى الستينيات، وأصبح ظاهرة مسرحية ثقافية تقنن بها وتقاس عليها الحياة المسرحية فى مصر، لكن ما إن جاءت نكسة يونيه ١٩٦٧ حتى اختلف الأمر فى السبعينيات وما بعدها.

٥- السبعينيات وبداية الانحصار

شهدت السبعينيات من هذا القرن تحولات هامة فى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر والتى يمكن رصدها فى:

١- حرب أكتوبر.

٢- تعدد المنابر والأحزاب، والتحول السياسى تجاه الغرب.

٣- الانفتاح الاقتصادى وتدعيم رأس المال الخاص وظهور أصحاب الدخول الطفيلية.

٤- ظهور القوانين الاستثنائية.

٥- ازدياد تيار التطرف الدينى والإرهاب.

٦- زيارة السادات للقدس ومعاهدة كامب ديفيد.

وانتهت السبعينيات باغتيال أنور السادات.

لقد كان «للتطور السريع فى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر أثر كبير على تخبط المسئولين فى المسرح المصرى، وغياب التصور الواضح عما يمكن أن يقدم، وكانت النتيجة

أن فقد المسرح المصرى دوره الريادى فى الواقع ولم يعد قادر على الوقوف بجانب الجديد، والدعوة إليه والتبشير به، والحث على التعجيل بقدومه، ثم العمل على تجاوزه، لكنه أصبح مثل وجوه الثقافة المصرية الأخرى، ذيلاً للأحداث تاليًا عليها، ناظراً إليها من فوق، مطلعًا عليها بما يرضى (السلطة) أو يتصور أن يرضيهم»[٢٣].

وسط هذا المناخ الشامل للمسرح، لم يقدم المسرح المصرى آنذاك إلا قليلاً من المسرحيات الموظفة للتراث، منها ما استلهم التراث التاريخى (ست الملك) والتراث الشعبى (الناس فى طيبة)، (يا عنترة). وإن كانت ا«لناس فى طيبة» تناولت العلاقة بين الحاكم والمحكوم ومدى الصدق والتعاون الواجب توافره بينهما لرفاهية البلاد، موضحًا أن كذب الحكام وصراعهم على السلطة مع المواقف السلبية للشعوب واتكالها على هؤلاء الحكام سيزيد من معاناتهم، نجد (يا عنترة) تحاول التطرق إلى قضية التحالف مع الدول الكبيرة وحتى ولو على حساب حرية البلاد.

هذا بالنسبة لاستلهام موضوعات تراثية لطرح هموم الواقع المعاصر، أما بالنسبة لمحاولات البحث عن مسرح عربى، فيبدو أن جهود المسرحيين المصريين قد خبت، لتظهر دعوات مماثلة فى عدد كبير من البلدان العربية التى بدأت مسارحها تسحب البساط من تحت أقدام المسرح المصرى، ففى المغرب العربى ظهرت صياغة المسرح الاحتفالى، والتى انطلقت من «كون الإنسان كائن احتفالى بطبعه، أى أنه قبل أن يكتشف الكلام اكتشف الحفل، والاحتفال كما يعرفونه ليس مرادفًا بالضرورة للتمثيل، لأنه فى جوهره مجموعة من

الفنون التى تقوم على أنواع مختلفة من التعبير المتكامل، إنه الشعر والغناء والرقص والأعياد، إنه الأقنعة والأزياء، والمشاركة من الجميع»[٢٤].

والاحتفال فى رأيى ليس اكتشافًا إنسانيًّا، ولا هو زخم من الفنون، إن الاحتفال حالة نفسية لا بد وأن يعايشها الإنسان - فيها يشعر بالانتماء وتذوب ذاته الفردية فى الذوات المختلفة المتجمعة حوله، يعبر معها وبها عن كل مشاعره وانفعالاته، ويعبر فيها عن كل ما لا يستطيع أو يخشى أن يعبر عنه بمفرده. الاحتفال هو إرث للمجتمعات الدينية التى كانت ممارسة العقيدة تتم فيها من خلال ممارسات جماعية احتفالية، هو نتاج المجتمعات الزراعية المستقرة، فالزراعة فعل تعاونى جمعى، واحتفالاتها هى الأخرى جمعية تعتمد على المشاركة، والاستقرار يدعو إلى البهجة إلى الحفل، لذلك فالحفل هنا هو حالة تسعى الشعوب إلى معايشتها وبصرف النظر عن مكوناتها وعناصرها. فهى تمتد من حلقات راوى القصة الفرد إلى حلقات السامر الصاخبة.

فى نفس الفترة تقريبا وفى نهاية السبعينيات ظهر البيان الأول لفرقة مسرح الحكواتي اللبنانية (١٩٧٩) وكان هناك هدف واحد رئيسى بين الدعوتين هو «كسر السكون الذى يسيطر على المسرح العربى منذ أوائل السبعينيات باستنباط أشكال ومحتويات جديدة، تغير نوع العلاقة مع الإنتاج المسرحى ومع الجمهور»[٢٥].

لكن الأمر مع ذلك لم يمنع من ظهور بعض المحاولات الفردية البسيطة فى مصر للبحث عن مسرح يتناسب مع طبيعة الفرجة الشعبية

فى أماكن تجمع الجماهير، ومنها تجارب هناء عبد الفتاح فى قرية دنشواى، وعبد العزيز مخيون فى قرية زكى أفندى، وإن كانت جميعها لم تستطع الخلاص تماماً من الأثر الغربى للمسرح الملحمى.

ولم يزداد الأمر عن هذا فى الثمانينيات، فوسط هذا الزخم من اهتزاز القيم السياسية، والتضارب الاقتصادى، والخلل الاجتماعى، ومحاولات التطبيع، وقف المسرح والمسرحيون فى مصر متأرجحين بين رسالة المسرح التنويرى من جهة ودوره الترفيهى من جهة أخرى، من جهة التنوير لم يحقق المسرح الجاد ممثلاً فى مسرح الدولة، الدور المنشود منه، ولم يستطع أن يقف أمام المسرح التجارى الذى اعتمد سياسة الترفيه إلى مداها، خاصة والساحة قد امتلأت بالانتهازيين وركاب الموجة، الذين استغلوا هموم الشعب ومعاناته، موضوعاً للنقد ودغدغة المشاعر وتخدير العقول من أجل التنفيس عن المكبوت فى الصدور، والجذب السريع للجمهور.

أمام هذه الأزمة التى أصابت المسرح فى مصر والبلدان العربية، كان أمل الجميع فى أن يشيع ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى بعض الأمل وبعض الحياة.

٦- ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى

انعقد هذا المؤتمر فى الفترة من ١٥ إلى ١٩٩٤/١٢/٢٢، وكان الهدف منه كما أعلن آنذاك:

١- مواجهة الواقع الراهن للمسرح المصرى والعربى، فى تراجعه وعدم قدرته على التعامل مع التحديات القائمة فى هذا الظرف

التاريخى الذى يواجهه.

٢- التأكيد على الهوية الثقافية المعاصرة للمسرح فى مصر، وانتمائها للثقافة العربية الممتدة الجذور.

أما الهدف العام له فكان استشراف آفاق المسرح العربى بطرح قضاياه الأساسية بما يساعد على دعمه وتطويره فى إطار التأصيل النابع من الجذور القومية، والتطوير المستند إلى التفاعل الخلاق، مع الاجتهادات العالمية المعاصرة فى المسرح، رافعًا شعار «نحو مسرح عربى»[٢٦].

وعاشت الحياة المسرحية فى مصر طوال فترة الملتقى ما بين ندوات علمية، وعروض فنية كلها تدور فى فلك الهدف العام المعلن للمؤتمر، وكان من أهم ما تعرضت له الندوات موضوعى الهوية ومصداقية التراث عن الهوية قال محمود أمين العالم «إن الهوية الإنسانية تتغير وتتطور بتطور الوعى والمجتمع والقدرات، أما تجميد هذه الهوية فى ثقافتنا وتحويلها إلى نسق ثابت، فهو تهميش وتجميد للتاريخ والمجتمع، فلكل مرحلة تاريخية هوية معبرة على معتقداتها وأفكارها.. فحقيقة الهوية أنها مشروع مفتوح دائم على المستقبل، ومتغير ومتطور فى التكنولوجيا»[٢٧].

إن أخطر ما تتعرض له هويتنا «هو عزلتها وقطيعتها عن عصرنا باسم الأصالة والأصولية وتغليفها فى رؤية أحادية وميوعتها وصياغتها فى تقليد خبرات سياسية واجتماعية لا تصلح لأوضاعنا الخاصة»[٢٨].

ثم يحدد العالم فى نهاية كلمته أسباب المشكلة فى أنه برغم

التطور الذى حدث فى واقعنا الثقافى، إلا أنه تطور يحتذى.

أما بالنسبة لمصداقية التراث فيقول عبد الرحمن بن زيدان: «إن المصداقية فى التعامل مع التراث، لا يمكن أن تتحقق كوجود إلا بشرط أساسى، وهو الوعى بالتاريخ العربى، والوعى بالتاريخ بشكل عام، لأنه عندما يغيب الوعى بالتاريخ، فإن الذات العربية التى نبحث عنها، تصبح غير موجودة أو تصبح على هامش التاريخ ولا تستطيع أن تؤثر أو تتأثر.. لتكون منافسة لكل القيم الثورية التى تنتجها الثقافات الإنسانية»(٢٩).

من جانب آخر، لكى نحقق هذه المصداقية، عند تعاملنا مع التراث لشرح قضية معيشة، لا بد أن نضع فى الاعتبار أن العنصر التراثى يتحول إلى أنساق من الرموز، التى نستخدمها لطرح رؤانا كمبدعين، ولكى يحقق الرمز الوظيفية المطلوب منه، لا بد أن يكون هناك تواصل ما بين المرسل والمستقبل مبنى على دلالة واحدة لهذا الرمز. وهذا ما يحقق التواصل، وعليه فإنه عند التعامل مع عنصر تراثى ولتكن الشخصية لا بد أن نؤكد على بعدها التراثى الذى يشكل رمزها الذى من أجله نستدعيها، فمن المعروف فى المسرح أن للشخصية أبعاداً ثلاثة، بعد نفسى وبعد اجتماعى، وبعد فيزيقى، وبها يمكن أن نفهم الشخصية ونجسدها، ولكن عند الشخصية التراثية لا بد وأن يكون هناك بعد رابع وهو البعد التراثى أو الرمز الذى من أجله نستدعيها»(٣٠).

كان الأمل معقوداً على هذا الملتقى، ودوراته اللاحقة، لكن يبدو أن الأشياء الجيدة لا تستمر، والنوايا الحسنة لا تثمر، لذلك لم تنعقد

الدورة التالية لهذا الملتقى بل تناسى الجميع هذا المؤتمر «لدرجة أن المركز القوى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية التابع لوزارة الثقافة المصرية، والذى يعتبر ذاكرة المسرح والموسيقى، فى إصداره الأول من سلسلة توثيق المسرح المصرى للموسم المسرحى ٩٥/٩٤ إصدار ١٩٩٦، لم يشر من قريب أو بعيد لهذا الملتقى أو لأى من عروضه»[٣١].

٧- أسباب التدهور ومظاهره

فى دراسة حديثة أجراها المركز القومى للبحوث الجنائية والاجتماعية، لاستطلاع رأى المختصين والخبراء والجمهور حول المسرح فى مصر وجمهوره[٣٢]. حدد كل تلك الأسباب التى عملت على تدهور الحياة المسرحية فى مصر وكان أهمها التحولات السياسية والاقتصادية، وارتفاع تكاليف المعيشة فى مصر، حقًا لقد كان هناك تطورًا ثقافيًا لكنه لم يواكبه تطور ثقافى. الأمر الذى أدى إلى ظهور عدد من الظواهر التى تجسد التدهور فى المسرح فى مصر ومنها:

(أ) البعد عن التعبير عن المجتمع المصرى: «حيث كان المسرح يعبر عن واقع المجتمع المصرى فى فترة الستينيات، إلا أنه بعد تغير الظروف اتجه بعيداً عن المجتمع وظهر ذلك جليًا فى عدد كثير من مسرحيات القطاع الخاص التى ابتعدت عن المضمون الجيد والمشاكل الساخنة فى المجتمع[٣٣].

(ب) العودة لمسرح النجم: ففى غياب النص الجيد، وغياب دور

المخرج فى الموقف الحاضر وفقد أهميته بالنسبة للعرض المسرحى، واحتلت الشخصيات والنجوم المشهورة سلم الأهمية، وأصبح للنجوم الذين يعملون فى المسرح وليس بالضرورة أن يكونوا مسرحيين، فكثير من نجوم المسرح الآن إما مطربون أو راقصات أو لاعبى كرة، أصبح لكل منهم سعرًا يتحدد وفقًا لقدرته على جذب الجماهير»[٣٤].

وقد أظهرت الدراسات الاحصائية «أن نسبة ٨٢٪ من رواد مسارح الدولة ونسبة ٨٧٪ من رواد المسرح الخاص ترفض فكرة النص المقدم»[٣٥].

(ج) اختلاف نوعية الجمهور الاستهلاكى، الذى يطلب نوعًا معينا من المسرح، ذلك الذى يوفر له المتعة والترفيه، جمهور يستهين بالثقافة والإتقان والجمال «فالطبقة الوسطى المستهلكة لكل أنواع الفنون أصابها الكثير من التغيرات بعد التحولات الاقتصادية وجزء كبير منها ومن كان لديه تطلعات طبقية - انسلخ عنها، وجزء آخر تعب فسقط إلى الطبقة الأقل»[٣٦]، وكان هذا الحراك الاجتماعى ظاهريًا، بعيدًا عن أى تطور ثقافى لأى طبقة منها، هذا الجمهور هو الذى كان فى الماضى من أبناء الطبقة الوسطى التى تتسع وتشمل الطلبة، والعمال، والمهنيين، والبرجوازية، والرأسمالية، والمستثمرين المتوسطين، وهذه الطبقة كان يغلب عليها فى الماضى العمل والكسب، وهذا من شأنه أن يخلق نشاطًا ذهنيًا، فكانوا يأتون إلى المسرح للبحث عما يُشبع العقل، لكن ارتفاع تكاليف المعيشة أدى بهم إلى الانقسام والدوران فى دوائر التسلق أو الكد سعيًا وراء لقمة العيش، وتحولوا إلى جمهور استهلاكى، يبحث عن المتعة والترفيه فقط بعد

عناء يوم من العمل الشاق، بعيداً عن كل ما يشغل العقل، وقد أثبتت الدراسات أن نسبة من لا يرتادون المسرح بصفة دائمة لعدم وجود وقت فراغ ٥٤،٧٪ ومن لا يذهبون لارتفاع أسعار التذاكر ٣٨،١٪ من عتبة البحث»[٣٧]. وهذا ما أدى إلى ظهور كل ما يطلق عليه الأعمال الشعبية الهابطة، وانعكس هذا الأمر على الفنان الذى ساهم فى إنتاج هذه الأعمال، والذى أصبح يوافق على القيام بأى عمل مقابل الكسب المادى السريع «الأمر الذى أفقد المسرح كوادره القادرة على تغير تفكير الجمهور»[٣٨]. وظهور «الابتذال الحاصل فى العروض المسرحية، حتى عروض القطاع العام التى أصبحت تتخذ بعض أساليب القطاع الخاص، لجذب الجماهير، فتحول المسرح من كونه أداة تثقيفية إلى وسيلة لجمع المال»[٣٩].

(د) غياب فكرة القومية:

وبالطبع أصاب هذا العروض التراثية التى فقدت إلى حد كبير وظيفتها القومية بعد غياب فكرة القومية ذاتها، وبالتالى فقدت دعوت البحث عن مسرح عربى/مصرى أو قومى دوافعها، ولم يعد المسرح تثقيفيًا يستلهم التراث لطرح القضايا والأفكار السياسية والاجتماعية..، التى تشغل بال الناس المشغول أصلاً بقضايا أخرى كلقمة العيش، والأمان، باختصار لم يعد جمهور اليوم لديه استعداد لتلقى ذلك كله، وعاد كجمهور الأربعينيات تستغرقه المسلسلات الميلودرامية الاجتماعية التى يقدمها له التليفزيون والفضائيات. ولم يعد التراث سوى إطار يوظف من أجل طرح العديد من الأفكار الأخلاقية فى إطار مسرحى غربى مبهر ويترك للجمهور الحق فى أن

يفهم منها ما يريد. ومثالنا على ذلك آخر عرض تراثى قدمه المسرح المصرى (الطيب والشرير) لألفريد فرج فى نهاية ١٩٩٧م. والذى قام ببطولته نخبة من نجوم التليفزيون والسينما، والذين اعتمد عليهم المخرج لجذب الجماهير، تبعًا لتقاليد مسرح النجم. بجانب استغراقه فى الأساليب التعبيرية التشكيلية من خلال استخدام الإضاءة والألوان المتناقضة (التضاد اللونى والملابس)، بعيداً عن أى توظيف لأى من الأشكال الشعبية المعروفة. والإبهار من خلال الأغانى والاستعراضات والأزياء، متأثراً بكل ما هو غربى فى الأسلوب والتقنيات.

قام المؤلف بتحديث إحدى حكايات «ألف ليلة وليلة» فى نص درامى استعراضى تبعاً لتقاليد العصر، مع اهتمامه بإضافة عناصر جديدة للنص الدرامى كشخصية الزوجة «عبير» والتى تجسد صوت الجماعة الذى ينصح أحياناً، أو يقاوم أحياناً، أو يقف متفرجاً فى أغلب الأحيان وكأن ما يحدث لا يهمه. وشخصية الراوى المغنى، وذلك لتحقيق الشكل الروائى أو السردى تبعًا لرؤية الكاتب حول هذه الحكايات «فالحكايات عنده» ليست الحكايات فى ذاتها وإنما هى «صيغة تروى بها الحكايات» وبهذه الصيغة روى كل جيل (حكاياته)، بمقتضى احتياجاته الأخلاقية والروحية، واستخلص منها الحكمة التى يريدها ويطلبها، ولما كان جيل اليوم يعشق الغناء والاستعراضات، إذا فليكن الراوى مغنياً، أما الجمهور فيمكن أن يستخلص الحكمة التى يريدها، وهنا يحدد الكاتب الوظيفة الأخلاقية لنصه وفكرته العامة الذى يقول عنها «بأن الطيب يصنع الشرير».

لكن القراءة النقدية الدرامية للنص، تحمله الكثير من الأفكار السياسية فيقول الناقد «تقع مأساة الغفلة والطيبة المفرطة» ونسيان

تجارب الماضى على رأس الجماعة لا الفرد الطيب فقط... وأن النيات الحسنة قد تغرس الطريق إلى الجحيم وتؤدى بحياة شعب بأكمله، خاصة فى مجتمع كمجتمعنا، ما زال رغم ما يقاسيه يرفع شعارات الرحمة والتسامح، ويسعى المتخاذلون فيه لإسقاط ستار النسيان على جرائم أعداء الأمس واليوم»[٤٠].

أما الجمهور، فقد بلغت جملة تأويلاته البعيدة عن فكرة المسرحية حوالى ٦٠٪ من جملة التأويلات «على الرغم من ارتفاع المستوى التعليمى لرواد هذه المسرحية، وكان من هذه التأويلات «الصداقة وقيمة الوفاء بين الأصدقاء»، «اثنين مسافرين على مركب» وبدأوا يتخيلوا الألوان فى الحمام البلدى»[٤١]. وهكذا نلاحظ انعدام التواصل فى الرؤى الفكرية، ما بين المؤلف، والناقد، والجمهور، وهى مشكلة أخرى من مشاكل المسرح فى مصر اليوم.

والآن يبقى أمامنا تساؤلاً.. هل هذا العرض.. يجسد ما تتمناه من توظيف التراث فى المسرح فى مصر، بعد كل هذه الرحلة.. والتدهور الذى أصابه؟

• الرؤيا المستقبلية

يقودنا التساؤل السابق إلى التساؤل مع من يسألون «ماذا نريد بالضبط أو نحتاجه من هذا المأثور فى مسرحنا، هل هو الثيمات والموضوعات، أم الصور والأشكال، أم التقنيات، أم هو هذا كله معًا، أم أنه لا هذه ولا تلك بالضبط، وإنما هو الروح الشعبية الكامنة خلفهم جميعًا، أو بتسمية أكثر علمية هو القانون الإبداعى المحرك للفن الشعبى»[٤٢].

مما سبق يمكن استنتاج أن المسرحيين سعوا لتوظيف كل هذه العناصر، فهناك من اختار الموضوعات لنصوصهم، وهناك من اختار التقنيات لمثليهم، ومن اختار الشكل لعروضهم، أما بالنسبة للقانون الإبداعى المحرك للفن الشعبى فمعظمهم حاولوا الوصول إليه بالتفاعل مع جماهيرهم وتحقيق المشاركة الإيجابية لهؤلاء الجماهير تلك المشاركة التى شكلت وتشكل جوهر هذا الإبداع باعتباره إبداعاً يعبر عن الجماعة، وأحلامها، وهمومها، وقضاياها. ويصيغ حكمتها تجاه كل هذه الأمور، بمفردات بسيطة، مرنة لها صفة الدوام. وهو ما يحقق التواصل الحقيقى بين المبدع (كجزء من الجماعة) والمتلقى (الباقى من الجماعة) وهو ما لا بد أن يتحقق على خشبة المسرح، فالفنان/ المبدع والجمهور المتلقى على السواء فى حاجة إلى تواصل حقيقى، فهما طرفين لمعادلة واحدة، تسعى لهدف واحد، وهو التعبير عن الكل، عن الجماعة، وإشباع احتياجاتها الثقافية واحتياجاتها للمتعة من خلال حالة الحفل والاحتفال التى تسعى لمعايشتها، ومنها يتم إشباع كل من الاحتياج الثقافى والاجتماعى.

وهذا لم يتحقق بشكل كامل على مدى عمر المسرح فى مصر، فالمسرح ما زال هو فن الصفوة الذى تفرضه مع السلطة بالمسرحيات الجادة والفرق التى ترعاها الدولة، حتى فرق الثقافة الجماهيرية التى تعمل وفق قواعد وقوانين الدولة، أو فن الباحثين عن المتعة والقادرين على دفع تكاليفها (فى المسرح التجارى) كما يصفه البعض، وبين المسرحيات الجادة والتجارية، ما زالت القاعدة الشعبية بعيدة تماماً عن المسرح، لم تتأصل لديها الفرجة المسرحية،

كممارسة شعبية أو احتفالية، أو حتى تصبح عادة تعتادها. وذلك لغياب التوازن الحقيقى للمسرح كمجمع للترفيه والتسلية والتثقيف فى آن واحد، لقد جاءت دعوات أن المسرح فنًا غربيًا هادفًا، ولا بد من تقريبه إلى جمهور لا يتذوقه، أو تلك التى اعتبرته فنًا فكريًا يحتاج إلى جمهور خاص ليفهمه، أو تلك التى وصفته بالابتذال، كلها جعلت الكثيرون يترفعون عن التفاعل معه، كل هذه الدعوات والمحاولات أبعدت الجمهور عن المسرح، وكان الطريق ممهداً بعد الثورة، أمام المنادون باستلهام وتوظيف التراث، والعودة إلى تقنيات الفرجة الشعبية، ليتحقق التقارب المفتقد، ما بين المسرح والقاعدة الشعبية، لكنها أيضًا لم تنج، لأنها لم تضع فى الاعتبار الجانب الآخر من خشبة المسرح وهو جانب الفرجة، لم تحسب حساب الجماهير والقاعرة الشعبية التى يجب دراستها ومعرفتها ومعرفة احتياجاتها، حتى يمكن مشاركتها فى النص المسرحى الذى يعتمد على مؤدٍ/ ومتلقى فى المقام الأول. خاصة فى السبعينيات وما بعدها، حيث اختلفت اهتمامات جماهير هذه الفترة عن جماهير القرن التاسع عشر، الذى كان يرتاد المسرح من باب المعرفة بالشىء أو من باب التشبه بالطبقات الحاكمة، التى كانت ترتاد المسرح من باب التثاقف. إن اختلاف الأسباب يتبعه بالضرورة اختلاف فى الذوق العام، فما كان يرضى عنه الجمهور فى الأول، لا يرضى الثانى بالضرورة، لقد اختلف الذوق العام للمجتمع المصرى، ذلك الذوق الذى يحكم قواعد الفرجة لديه، كما اختلفت تلك الأسس التى كان يتواصل بها مع عناصر ثقافته الشعبية: لقد أرهص الرواد لهذا

التواصل. اكتشفه مارون النقاش عندما اكتشف أهمية التراث الشعبى كموضوع محبب لنفوس جماهيره، فقدم «ألف ليلة وليلة» كما قنن للشكل الذى يتناسب مع ذوق ووجدان جمهوره، العاشق للطرب، فقدم المسرحية الغنائية، لكن هذا ما يريده الجمهور، إن الجمهور يسعى دومًا لتحقيق العدالة الشاعرية، فى عالم ملئ بالمتناقضات، وهذه مهمة التراث، أن يحقق له أو يدله على كيفية تحقيق هذا الحلم، لكن بعيداً عن الظاهر من سطح حكايات ألف ليلة، التى يبدو أنها كانت تكافئ من يتقرب من السلطان وولى الأمر، أو تمنحهم الكنوز المرصودة، بل لا بد من ثبر أغوار هذا التراث، من إعادة استقرائه وتأويله للتأكيد على قيم العمل والجهد، الذى بهما تتحقق هذه العدالة، فالسلطة والمال، هما هبة يستحقها فقط من يملك القدرات الإنسانية الخيرة الفاعلة، تلك القدرات هى الكنز الحقيقى الذى وهبه الله للإنسان، العمل، الحب، الرضا، الكرامة، وكل تلك القيم التى تؤكد عليها كافة أشكال الحكى الشعبى، والتى تمكن الإنسان من تحقيق العدالة التى ينشدها.

وتوصل إليها القبّانى عندما لجأ إلى السيرة وإلى البطل الشعبى المتميز، لكن الزمان ليس زمان عنترة، لقد قدم المسرح عنترة كبطل مغوار لا يقهر، لكن هل حقق عنترة انتصاراته بمفرده.. إن الزمن ليس زمن البطل الفرد - حتى رامبو أسطورة العصر الأمريكى - فعل ما فعل وخلفه نظام مسيطر مهيمن جعل منه رمزاً للسطوة والهيمنة للبطل الأوحد - وكذلك عنترة، لم يحقق انتصاراته بمفرده، بل كان معه العديد من الأبطال الذين شاركوه انتصاراته، وكان

ورائـهم شـعب يملك الحق والإرادة. وهـذا مـا يجب أن نـسـتـقرؤه من سيرنـا الشعبية، وما يحتـاجه الشعب من دروس تؤكد قيمة العظيمة، الاتحـاد، العمل الجمـاعى، الانتمـاء، وإيثار الكل على الفرد بالحق، لذلك بـعدت الجمـاهير عن عنترة كما قدمهم لـهم المسرح، فـهو ليس ببطلهم المنشود، كما أنه ليس برامبو وهم ليسوا بالأمريكان.

وتوصل إليـها صنوع عندمـا تبنـى الأنمـاط الشـعبية، وتقنيات الفرجـة الشعبية أسلـوبًا للأداء، لكنه قدمها فى إطار هزلى هزيل، وانـحصـرت أنمـاطه فى الشـخصيات الدونيـة من المجتمـع، الخدم، والمساعدين، فـجاءت أنمـاط دونيـة تثير السخرية أمـام جـمهوره من برجوازى الطبقة الوسطى المتنكرين لأصولهم، وأن تـعرض لنمط من أصحـاب السلطـة والثراء، فهو دائمًا ما ينتمى بـأصوله لتلك الطبقات الدنيا، ولكن مفـهوم النـمط يـختلف الآن، فنحن الآن نـعيش فى عالم ينمط كل الأشيـاء والفوارق الثقافية بين الطبقات أصبـحت هـامشية، المعلومة متاحة للجميـع، والثقافة متاحة للجميع، الاختلاف الوحيد هو اختلاف ثقافى بين من يعرف وينتج ومن لا يعرف ويستهلك.

إذا فـالنمط الجديد ليس نمطًا اجتماعيًا، بل هو نمط ثقافى، ليس نمطًا به عيب أخلاقى، بل عيب معرفى وهذا لم يعد قاصرًا على طبقة أو فئـة دون أخرى، لم يـعد الجـهل بـالمعـرفة أو التـكنـولـوجيـات، أو بطبائع الناس هـو مثار السخريـة فى الفن، بين الطبقات الدنيا فقط، بل بين الجميع، لذلك أصبح النمط الحديث نموذجًا لعشرات بل مئات وآلاف مـن البشـر، دون تـميز طبـقى أو فئوى، يـفرغـهم التـنميط من خصوصيتهم الطبقة، ويحصـرهـم فى سمة واحدة ثقافيـة، سلبية فى

الأغلب، وتميز كل منهم عن النمط الآخر، وبذلك يتحول النمط إلى رمز يحمل آلاف الدلالات، بقدر خبرات ومفردات كل فرد من الجماهير، فكل يسقط على رمز النمط، كل مكتسباته عمن يعرفهم، ويحيل الرمز إلى شخص له دوافعه ومبرراته تبعًا لمعرفته له، وليس كما يراه، وبذلك لم يعد في الإمكان أن نربط بين النمط وطبقة اجتماعية معينة، وكأن باقى الطبقات أسوياء، فلم يعد النمط نمطًا اجتماعيًا، بقدر ما أصبح نمطًا ثقافيًا متغلغلاً بنمطيته هذه بين كافة الطبقات إن عمومية النمط وشموليته الاجتماعية، هى التى تكسبه ثرائه، وتجعل الجميع يتعاملون معه وكأنه يعيش بينهم، دون ارتباط بطبقة، لأن النمط اليوم هو نمط ثقافي فى المقام الأول.

أيضا اكتشفها يعقوب صنوع عندما سمح بالارتجال، وإضافة مواقف جديدة لمسرحياته نزولاً على رغبات الجماهير وأذواقهم، مما أكسب نصوصه مرونة ما، وهذه المرونة هى التى تميز الإبداعات الشعبية عامة، فالإبداعات الشعبية لكى تعيش وتستمر، لا بد وأن تكتسب المرونة التى تجعلها تتوافق مع المتغيرات الحياتية، والثقافية المتلاحقة. فالثباتن يحيلها إلى موروث متحفى، والمرونة لا تعنى ترك الحبل على الغارب بل تعنى مراعاة الجمهور، وطبيعة القضايا التى تشغله، ويرتبط بها فكريًا ومعنويًا.. وهكذا النصوص التى ترتبط بظرف تاريخى أو سياسى أو اجتماعى معين، تنتهى بانتهاء هذا الظرف، بعكس النصوص التراثية والتى أبدعها المبدع الشعبى إنسانية، ترتبط بالإنسان واحتياجاته الإنسانية والثقافية وهذا ما كتب لها البقاء، ولمرونتها التى تسمح بالحذف والإضافة تبعًا لعوامل التغير، أصبحت

تساير كل زمان وكل مكان وهذا ما نجده لدى راوى السيرة أو شاعرها، الذى يختار منها ما يناسب زمان ومكان وجمهور تلقيه لرحابتها ومرونتها التى تسمح بذلك دون أن تفقد أصلها ولا جوهرها.

وأخيراً ارتبط فى ذهن الكثيرين، بأن عناصر الفرجة الشعبية لا تصلح إلا للتسلية والسخرية، كما قدمها صنوع، أو للترفيه المبتذل كما أشيع عن الأراجوز وخيال الظل، وهذا يسىء إلى حد ما، لقيمة التراث ككل، فالتراث الشعبى ليس ترفيهاً فقط، بل له جانبه التربوى والتثقيفى الذى لا يقل أهمية عما يثيره من متعة، وهذا مسئولية الفنان الشعبى، الذى يجب أن يحافظ على الجانبين، لذلك كان الفنان الشعبى شاعراً وحكيماً ولبقاً، وعلى قدر كبير من الوعى بقضايا ومشاكل مجتمعه وزمانه، ذكياً، عارفاً، وأيضاً ذا قدرات فنية متنوعة، يعزف ويغنى ويعبر بالجسد والصوت ويمثل، وحاويا أيضاً إن لزم الأمر. كان يؤمن بدوره الفكرى التثقيفى قبل دوره التهريجى. لذلك كان مقنعاً فى أفعاله وأقواله.

ومن المعروف أن التراث كان يشكل يوماً عقيدة الشعوب، قدم للشعوب كل ما يمكن أن تفتخر به من سير وأبطال، كما حمل حكمتها وخبرتها التى حرص على انتقالها وتوارثها جيل بعد جيل.

إن ربط التراث الشعبى بأنماطه وتقنياته بالترفيه والكوميديا فقط، هو بعد به عن جوهره، هو سخرية من رموزه، هو إساءة للوجدان الثقافى الشعبى المحمل بتراثنا الثقافى برموزه ودلالاته وممارسته التى نمارسها جميعاً، فهى تشكل ذواتنا، ومن يسخر من هذا التراث هو يسخر من ذواتنا من إنسانيتنا من ثقافتنا.

● ختام

هذه رحلة التراث الشعبى والمسرح.. والتى يجب أن نصحح مسيرتها وذلك بتنمية الوعى.. الوعى بتاريخنا وواقعنا.. فالوعى هو الطريق لتلمس الخطى نحو مستقبل أفضل مؤسس على الواقع ونخطط له من دروس الماضى.

والوعى بتراثنا وإعادة استقرائه بمفردات معاصرة جديدة لنستخرج من كنوزه، كل الدرر المدفونة، لنستفيد منها فى وضع تصوراً سليماً لمستقبلنا.. نأخذ منه ما يفيدنا وتترك له مهمة الاستغناء عما لا يفيده فهذه مهمته.

أيضا الوعى بالجماهير.. بتنوعها.. باحتياجاتها، بكيفية إشباع هذه الاحتياجات الفكرية والثقافية من خلال الدروس والقيم المتوارثة.. لنرى كيف كان الأجداد يصنعون فى مثل هذه الظروف، وهل ما كان يقومون به يصلح للزمن المعاصر أم فى حاجة لتعديل وإضافة إن كان هو المنطلق؟

أن نعرف جمهورنا.. ماذا يحب؟ وماذا يكره؟ كيف نحقق له حالة الاحتفال والحفل التى كان يعيشها ذات يوم فى أذكاره وحلقات الذكر، فى طقوسه الدينية، فى سامره ومسامراته فى فرجته، وسماعه للشاعر والحكواتى.. هذه الحالة التى كان يشعر معها بقيمته وإنسانيته فقد كان خلالها متلقى إيجابى يعطى ليأخذ، فهو تعود من تراثه على العطاء قبل الأخذ وعندما نسى تراثه.. لم يعرف إلا أن يأخذ ويأخذ فقط، لنعيد للشعب هذه الحالة وتوظف فن المسرح بكل تقنياته وعناصره ليحقق هذا الهدف.. عندها.. سيكون للمسرح قاعدته الشعبية وتكون له السلطة الثقافية القادرة على التنوير والتثقيف والترفيه، ويكون عادة وممارسة وحالة احتفال وحفل وتتحقق المشاركة الإيجابية التى هى جوهر الإبداع الشعبى.

المراجع

١- مارون النقاش: (المركز القومي للمسرح والموسيقى - وزارة الثقافة - القاهرة ١٩٩٦) ص ١٧.

٢- فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر: (دار الرشيد - بغداد - ١٩٨٠)، ص ١٣.

٣- عبد الرحمن البياغي: فى الجمهور المسرحية: المؤسسة العربية للدراسات - بيروت - ١٩٨٠، ص ١٠٥.

٤- تمارا الكساندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربى، ت: توفيق المؤذن (الفارابى - بيروت ١٩٨١)، ص ١١٨.

٥- مصطفى يوسف: الدراما العربية والحوار العربى الأوروبى (الحسين الإسلامية - القاهرة ١٩٩٩)، ص ٧٤.

٦- كمال الدين حسين: التراث الشعبى والمسرح فى مصر - دراسة فى سيرة عنترة بن شداد - مجلة المسرح العددين ١٣٣ - ١٣٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٩- ٢٠٠٠).

٧- نفس المرجع السابق: ص ٨٩.

٨- أحمد هيكل: الأدب القصصى المسرحى (دار المعارف - القاهرة ١٩٧٩) ص ٣٠٢.

٩- ارجع إلى: كمال الدين حسين: توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث (الدار المصرية اللبنانية - القاهرة ١٩٩٣).

١٠- لويس عوض: دراسات فى أدبنا الحديث ط١، (دار المعارف - القاهرة ١٩٦١) ص ٧٥.

١١- لويس عوض: الأزبكية الجديدة (مقال - مجلة المصور - القاهرة ١٩٨/١/١٧) ص ٤٦.

١٢- نفس المرجع السابق.

١٣- الدراما العربية والحوار الأوروبى: مرجع سبق ذكره ص ٢٨.
١٤- نفس المرجع السابق: ص ٣٧.
١٥- على الراعى: مسرح الشعب، ص ٣٥.
١٦- ألف عام وعام على المسرح العربى: مرجع سبق ذكره، ص ٣١.
١٧- نفس المرجع السابق، ص ٣٢.
١٨- نفس المرجع السابق، ص ١٤٩.
١٩- الدراما العربية والحوار الأوروبى، ص ٣٢.
٢٠- مسرح الشعب، مرجع سبق ذكره، ص ٣٠.
٢١- وحيد النقاش: الأهرام ١٩٦٦٤/١٢/٥.
٢٢- محمود أمين العالم: مجلة المصور ١٩٦٤/١٢/١١.
٢٣- فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصرى - دار الفكر المعاصرة، (القاهرة ١٩٧٩)، ص ١٦٥.
٢٤- سعد أردش: الحكاواتى وأزمة المسرح العربى (كتاب العربى - الكويت - يناير ١٩٨٨) ص ١٨٤.
٢٥- بسمة الحسينى، فرقة الحكاواتى، مسرح الجمهور، مجلة الثقافة الجديدة (القاهرة - مايو ١٩٨٣).
٢٦- كتيب برنامج ولائحة الملتقى (الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٤) ص ١٧.
٢٧- محمود أمين العالم: عرض الندوة الرئيسة، مجلة المسرح العدد ٤ يناير ١٩٩٥، ص ٢٨.
٢٨- نفس المرجع السابق.
٢٩- عبد الرحمن بن زيدان: نفس المرجع السابق، ص ٢٩.
٣٠- كمال الدين حسين: نفس المرجع السابق، ص ٣٠.
٣١- كمال الدين حسين ونسرين بغدادى: المسرح المصرى وجمهوره، التقرير الأول (المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية - القاهرة ١٩٩٩).
٣٢- المرجع السابق ونسرين البغدادى: التقرير الثانى ٢٠٠٠.
٣٣- المرجع السابق - التقرير الأول - مقابلة مع ألفريد فرج، ص ١١٦، بتصرف.

٣٤- المرجع السابق - مقابلة مع د. نهاد صليحة، ص ١٢٤ بتصرف.
٣٥- نسرين البغدادى: جمهور المسرح المصرى - التقرير الثانى (المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية - القاهرة ٢٠٠٠).
٣٦- المسرح المصرى وجمهوره، التقرير الأول، ص ١٣٢. بتصرف.
٣٧- المسرح المصرى وجمهوره، التقرير الثانى،.ص ٧٤.
٣٨- نفس المرجع السابق، ص ١١٨.
٣٩- المسرح المصرى وجمهوره - التقرير الأول - مقابلة مع د. نهاد صليحة، ص ١٢٢.
٤٠- حسن عطية: جدلية الطيب والشرير فى الزمن المعكوس، مقالة نقدية (على المسرح العدد ١١١، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة فبراير ١٩٩٨) ص ٩-١٠.
٤١- جمهور المسرح المصرى: التقرير الثانى، ص ١٢٧-١٢٨.
٤٢- صالح سعد: تقاليد الكوميديا الشعبية: (ملتقى القاهرة العلمى لعروض من المسرح العربى: الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٤)، ص ١٢.
٤٣- مرجع سبق ذكره.

(٤)
المسرح والتجريب على سيرة
عنترة بن شداد

• تقديم

يختلف ربط المسرح بالتراث فى كل من الغرب والعالم العربى.

ففى الغرب يعتبر المسرح كفن وأسلوب أداء ابنًا للتراث الشعبى والممارسات الطقسية، وبالتالى كان من الطبيعى أن يتطور ويتجدد ليخرج من عباءة التراث وينتقل مما هو دينى، إلى ما هو دنيوى، ليصبح بعد أن كان جزءًا من الاحتفالية الدينية، شكلاً من أشكال التعبير عن الإنسان الغربى، بقضاياه ومشكلاته وتعقيداته الحياتية والأيديولوجية والحضارية.

لذلك كان التجريب فى المسرح الغربى وسيلة لتطوير الأشكال المسرحية، نصًا، وأداءً وإخراجًا. لتواكب احتياجات الجماهير، الذى يلعب المسرح فى حياتهم دورًا تثقيفيًا مهمًا.

الأمر مختلف عندنا، فنحن بالضرورة أو بحكم السياق المعرفى، عرفنا المسرح ومارسناه كتابعين للغرب، وحتى فى

محاولاتنا التجريبية نجىء تابعين أيضًا، لا نملك أى دافعية لنجرب على المسرح، خاصة وأن المسرح منذ أن عرفناه وعرفته شعوبنا، عرفناه وافداً، غريبًا عنا، لذلك لم يلق فى بداياته ما يستحقه من ترحيب جماهيرى، ولم يكن ذلك لقصور فى فهم، وإنما كان لعدم الاحتياج له كشكل من أشكال التعبير، لقد جاء المسرح كرفاهية برجوازية، تبناه أبناء الطبقة الوسطى من المثقفين وساندهم فى استجلابه وزرعه فى أرضنا الثقافية الحكام، بمعنى أنه لم يكن مطلبًا شعبيًا. الأمر الذى دفع بالرواد الأوائل للتفكير فى وسائل تساعدهم على تسميد هذه الزرعة الغريبة، وحث الجماهير على التفاعل معها. فكان اللجوء إلى التراث الشعبى. بأدائه وأشكال الفرجة فيه.

لكن هذه الآداب كانت مستقرة بتقاليد سردها، وأشكال الفرجة أيضًا راسخة بتقاليد عروضها.. لذلك كان لا بد من محاولات التجريب على هذه القواعد الراسخة والمستقرة، لتطويع ما يصلح منها لهذا الفن الجديد الوافد... ليصبح مطلبًا جماهيريًا، لا رفاهية ثقافية.

وعليه فعندما كان التجريب في العالم يدور حول تنقيات وعناصر المسرح كان الأمر هنا مختلف، كان التجريب على المادة التراثية، فى محاولة للاستفادة منها فى جذب جماهير للمسرح فى البدايات. ثم للتأكيد على هوية مسرحية ثقافية فى السبعينيات.

فإلى أى مدى يصدق هذا الرأى على توظيف السيرة الشعبية فى المسرح المصرى؟ هذا ما سنحاول التعرف عليه هنا.

• منطلقات

١- التراث والمسرح:

شاهد جمهور النصف الأول من القرن التاسع عشر فى مصر والشام، العروض المسرحية التى كانت تقدمها الجاليات الأجنبية التى تعيش بينها (الإيطاليون - اليونانيون - والفرنسيون - خاصة مع الحملة الفرنسية)، كما عرفت عمارات مسرحية (كمسرح زيزنيا بالإسكندرية) والتى كان يقدم على خشبتها عروض فرق الجاليات، أو الفرق الزائرة لها، ولم يزد الأمر نتيجة لذلك بين الشعب، إلا عن محاولات بعض الهواة لتقديم عروض هزلية، هى فى رأى نسخ بشرية لما كان يقدمه خيال الظل - وأطلق على أصحابها المحبظين[١].

لكن مع منتصف القرن التاسع عشر، حاول بعض المثقفين العرب والمصريين الذين زاروا ودرسوا فى الغرب، استقدام هذا الفن لتعريف شعوبهم به، ذلك الفن الذى قال عنه مارون النقاش (على أنني عند مرورى بالأقطار الأورباوية، وسلوكى بالأمصار الأفرنجية، قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع التى من شأنها تهذيب الطبائع، مراسحاً يلعبون بها ألعاباً غريبة، ويقصون قصصاً عجيبة[٢].

قال هذا عندما قدم هذا الفن لأبناء وطنه فى الشام بالاتفاق مع السلطة هناك عام ١٨٤٨، تماماً كما فعل يعقوب صنوع فى مصر عندما إنشاء فرقته المسرحية ١٨٧٠ بموافقة ومباركة من الخديو إسماعيل. لكنها بعد عروضهما الأولى، ومع مباركة السلطة لهما، وجدا عزوفاً جماهيرياً آنذاك من عامة الشعب المستهدف.

بمعنى أن المسرح العربى/ المصرى وإن نشأ برغبة واتفاق بين المثقفين والسلطة، الذين رأوا فيه «لازمة من لوازم الثقافة والتحضر، إلا أن الشعب لم يتقبله فى البداية، كما كان متوقعًا، لأنه كان يملك فعلاً وسائله التثقيفية، القادرة على التعبير عنه، فى مروياته الشعبية، وسائل تسليته فى أشكال الفرجة الشعبية، لذلك كان لا بد وأن يلجأ المسرحيون الرواد لهذا المأثور من الأدب الشعبى (ألف ليلة وليلة والسير الشعبية) وعناصر الفرجة الشعبية، (الارتجال، والتنكر، والغناء) للاستفادة منها فى عروضهم المسرحية. وذلك «لشهرتها بين الناس، وكون هذه الحكايات تزخر بعناصر المتعة والطرافة والخيال، وتصلح أن تكون وسيلة رئيسية من وسائل تحقيق التسلية على المسرح، كما تصلح أن تتخذ إطاراً يعبر عن قضايا فكرية معينة»(٣).

٢- التراث والتجريب:

إن كان التجريب يعنى كسر الجمود، والخروج عن المألوف، سعياً وراء التجديد والتطور، حيث أن الأساس فى التجريب «تعمد كسر القواعد الموروثة» أو تجاوز التقاليد فى محاولة للبحث عن، واكتشاف وسائل جديدة للتعبير، بهدف تحقيق تأثير معين على المتفرج، استناداً إلى فرضية ذهنية»(٤).

لو نظرنا إلى التجريب فى المسرح كمثال، سنجد أن فن المسرح قد استند منذ نشأته على تقاليد متوارثة فننها له المنظرون بداية من أرسطو حتى المعاصرون والحداثيون اليوم وهذه التقاليد تتطور من داخل نفسها حينا، وتتجدد عمداً حينًا آخر، فحين أدخل الشاعر اليونانى سوفوكليس الممثل الثالث إلى المسرح كان مجدداً، وحين

تغيرت وظيفة الجوقة فى مسرح يوربيديس، كان ذلك تطوراً طبيعياً متمشياً مع تطور تقنيات المسرح»(٥).

وقد شاهد التجريب فى المسرح الغربى العديد من الحركات والتجارب طوال عمره، كان أعظمها فى القرنين السادس والسابع عشر فى إنجلترا على يد شكسبير، وفى فرنسا على يد الكلاسيكيين المحدثين، والذى عمد إلى التجريب على المأثور المسرحى اليونانى، نصاً شكلاً.

كان التجريب فى المسرح إذا يقوم على مادة تراثية (مسرحية) لإثراء الواقع المسرحى وطال التجريب المادة الأسطورية والتراثية الشعبية التى كانت محوراً لموضوعات المسرح اليونانى، لتفريغها من محتواها الأسطورى وشحذها بفكر جديد. كما طال القواعد البنائية للعرض المسرحى، وطورها بما يتلائم مع التطور الفكرى والفنى لزمان الإبداع.

نفس الشيء هو ما حاول المسرحيون العرب والمصريون اتباعه فى تجريبهم، الاستفادة من التراث الشعبى كموضوعات لاستكشاف إمكانياته فى التعبير عن «رؤى شعرية محددة تعكس واقعهم المعاصر»(٦)، أو أشكال الفرجة ومحاولة تقنينها واستكشاف أبعادها لصياغة قوالب مسرحية جديدة ذات هوية عربية/ مصرية فى محاولة لإثبات «أن الشكل المسرحى الغربى ليس هو الشكل الوحيد، وأن فنوننا الشعبية تصلح أساساً لإقامة شكل عربى متميز»(٧). وكان أمام أعينهم فى هذا المقام، أيضاً محاولات بعض المسرحيين فى الغرب، الذين لجأوا إلى تراث الشرق الأقصى وأفريقيا لإبداع مسرحاً غربياً جديداً.

لم يقتصر التجريب على المسرح بالضرورة؛ ذلك أن التراث الشعبى أيضا كان عرضه للتجريب، بل كان أكثر تجريبيًا من المسرح، حتى وبعد أن دونت نصوصه، وما عمليات، الانتقاء والحذف والإضافة إلى النص المروى تبعًا لمناسبة الرواية، إلا نوعًا من التجريب يقوم به الراوى/ الشاعر سعيًا وراء الاستحسان من جماهيره،و لما يرويه ويتناسب مع ميولهم.

وفرق المحبظين على سبيل المثال، والتى اعتمدت فى نصوصها المرتجلة على بعض ما كان يقدم فى خيال الظل من بابات وشخوص، هى شكل تجريبى نقل نصوص وشخوص خيال الظل من وراء الستار إلى ساحة الأداء، والنماذج كثيرة حول التجريب فى التراث على النص أو الأداء فالصياغات العديدة والمتنوعة مثلاً للحكايات، أليست تجريبيًا يخضع لرغبات الجماهير واحتياجاتهم.

وهذا ما حاول المسرحيون العرب القيام به عندما لجأوا إلى التراث الشعبى للتجريب فى المسرح، لقد حاولوا الخروج عن مألوف النص وأشكال السرد، من أجل تطويرها وإعادة تشكيلها فى بنية سردية مغايرة (المسرح هنا) لاكتشاف قوانينها الداخلية والاستفادة منها فى إثراء الحياة المسرحية والفكرية المعاصرة، يخلق بنيات سردية درامية يجذبوا من خلالها الجماهير، ويعبروا عن أفكار معاصرة لزمن إبداعها، وهذا ما تم مع السيرة الشعبية، عندما وظفها المسرحيون فى مصر.

٣- التراث بين البنيات السردية، والتناص الدرامى:

والبنيات السردية هنا، هى تلك البنيات التى تحاول «رواية أو

تجسيد قصة ما، سواء فى نص، أو صورة، أو عرض، أو مزيج منها، وعلى ذلك تكون الرواية، المسرحية، الفيلم، إلخ. هى بنايات سردية أو سرديات مختلفة.

والبنيات السردية التى ستحاول قراءتها هنا هى، الرواية الشفاهية الشعبية، أو بمعنى أدق القراءة بصوت عال من نص شعبى (كما كان يفعل العناترة - رواة سيرة عنترة - على المقاهى فى مصر) وبعض الإبداعات المسرحية التى حاولت التجريب على نص سيرة عنترة، وسنلتزم هنا بالقراءة النصية لكل من نص السيرة والنص المسرحى، فى محاولة للتعرف على أبعاد التجريب من خلال التعلق النصى Hy-pertextaulity أى التداخل بين نصين محددين متكاملين، أحدهما سابق Hypotext، والثانى لاحق Hypertext، يقوم فيها النص اللاحق (المسرحى) بصياغة النص السابق (التراثى) بطريقة جديدة تبعًا للبنية السردية المستحدثة (العرض المسرحى). وقد اتبع نفس المنهج محمد النجار، عندما عقد المقارنات، بين ما هو مسرحى وما هو شعبى «بتحديد الأطر البنائية» لكلا النصين بالشخصيات والوقائع (الأحداث - الوحدات السردية) على نحو يكتشف مدى التماهى، أو التوازى، المشابهة والاختلاف، التشابه والتضاد، التشاكل والتعارض، التماثل والتجاوز، بين هذه النصوص»(٨).

وسوف نتعرض لهذا التعلق النصى ما بين نص السيرة الشعبية «عنترة بن شداد» (مطبعة مصطفى الحلبى - القاهرة ١٩٦٢) والنصوص المسرحية:

١- عنترة العبسى أحمد أبو خليل القبانى ١٨٨٤

٢- عنترة	شكرى غانم	١٩١٠
٣- عنترة	حبيب جاماتى	١٩٢٩
٤- عنترة	أحمد شوقى	١٩٣٢
٥- حواء الخالدة	محمود تيمور	١٩٤٨
٦- يا عنترة	يسرى الجندى	١٩٧٨

وسوف تناول التعلق النصى للنصوص الدرامية من جانبين الأول من خلال مدى تفاعلها فى علاقاتها مع عناصر النص الشعبى، ثم علاقة النص المسرحى فى بيئته السردية الدرامية، مع التقاليد المسرحية المعاصرة لزمن إبداعه، لنرى كيف أثرت هذه التقاليد فى التجريب على بنية النص التراثى.

• عنترة العبسى لأبى خليل القبَّانى

نموذجًا للتماثل النصى

هو أحمد أبو خليل القبَّانى، الفنان السورى الذى يرجع إليه الفضل فى تقديم هذا الفن لأهل دمشق، فيذكر أنه «قام سنة ١٨٨٢م فى دمشق رجل من أبنائها هو السيد أحمد أبو خليل القبانى، من المبرزين فى الموسيقى المشهود لهم بالإجادة، فأنشأ دار للتمثيل، بدأ يضع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه، ونظمه، وتلحينه، وتمثيلها». لكن عناصر الرجعية هناك تحركت ضده لمحاربته ومحاربة بدعة التمثيل فاضطر القبانى إلى إغلاق مسرحه ورحل من دمشق إلى الإسكندرية بفرقته التمثيلية، وقد بدأ عمله فى الإسكندرية فى عام ١٨٨٤ وقدم هناك من أعماله مسرحية (عنترة العبسى) على مسرح

زيزينا يوم السبت ٩ أغسطس ١٨٨٤ وكان يقوم بتمثيل دور عنترة إسكندر فرح أما القبانى فكان يقوم بالغناء.

وجاءت النص المسرحى لرواية تاريخية غرامية حربية تلحينية تشخصيه ذات أربع فصول»[٩]. كما يشير لذلك النص الخاص بها، وهذا التحديد يتبع ما قال به النقاش كما ذكر نقولا النقاش فى كتابه (أرزة لبنان) حيث قال «... عندما نزيد لفظة ملحنة فهى بلا ريب الأوبرا، وإنما الأوبرا تقسم إلى قسمين منها كلها ملحنه ومنها شعر ونثر وتلحين فإذا عندما تكون الرواية كلها ملحنة فنشير عنها بقولنا كلها ملحنة ومنها شعر ونثر وتلحين فإذا عندما تكون الرواية كلها ملحنة فنشير عنها بقولنا كلها ملحنة وعندما لا تكون كلها ملحنة فنكتفى بالقول عنها إنها ملحنة»[١٠]. وهذه أولى ملامح التجريب على النص الشعبى فى تقديمه مطعمًا بالغناء، باعتبار أن الغناء عامل جذب للجماهير العاشقة للطرب، بجانب مؤهلات الفنان الموسيقية التى يسعى لإظهارها.

فقد أرجع البعض أسباب لجوء الفنان العربى للمسرح عامة والتراث الشعبى خاصة وإضافة عنصر الغناء فى المسرح العربى/ المصرى لعدة أسباب منها: علم المؤلفين. (بالموسيقى والغناء، وهما دعامتا هذا الفن الذى أتى به النقاش، إضافة إلى ما للقبانى هنا) من قدرة على حسن نظم الأزجال والأشعار، وله قدرة على ربط الحوادث فى شكل قصص... هذا بالنسبة للجوء هؤلاء الفنانين لفن المسرح الوافد، بجانب «ما كان بين يدى أبناء هذه البلاد آنذاك، تلك الكتب الشعبية، التى طالما تداولتها أيدى أناء هذه البلاد فى بيوتهم،

وطالما قرأوها فى سهراتهم أو استمتعوا إليها حين كان يقصها الشعراء الشعبيون فى المقاهي». وهذا ما جعل من الأمور الطبيعية أن يلجأ الفنان لهذا النبع الثرى لتوظيفه فى المسرح. فشيوع هذا القصص الشعبى، قربها لوجدان الجماهير، وسهولة إعدادها القصصى فى قالب درامى، وترحيب الناس بها بعد ترجمتها بالموسيقى والغناء، وتجسيدها من خلال مؤدين على خشبة المسرح كل هذا شجع الكثيرين على توظيفها وإعدادها دراميًا، والالتزام بمحاكاتها محاكاة ملتزمة. كما فعل القبانى بمسرحية «عنترة العبسى»[١٠]. ويصدق هنا القول: «بأن التناص فى بداية التفاعل مع البنية التراثية الشعبية، كان إستاتيكيًا عند رواد المسرح الأوائل طفيليا على موائد النص الشعبى الشفاهى أو المدون وعاله عليه»[١١]. تعتمد على مسرحة نصوصها (بنقل مشاهد أو مقاطع سردية من النص الشعبى، وكان الأمر لا يزيد عن مجرد عرض الحكاية الشعبية فى بنية سردية جديدة (المسرح هنا) بدلاً من بنيتها السردية الشفاهية التى كان يقدمها الراوى فى المقاهى والبيوت.

كما أن القبانى هنا فى اختياره لهذا النص وتقديمه لم يخرج عن التقاليد التى كانت سائدة آنذاك فى الفرق المسرحية التى تعتمد صاحب الفرقة المنتج هو النجم الأوحد «فصاحب الفرقة النجم هو النمط الذى بدأ به المسرح منذ أن أنشأ مارون النقاش فرقته المسرحية فى بيروت والمقصود بالنجم هنا الشخص المؤثر فى جوانب العرض والذى يبدع من أجله وبه».

فالقبانى كان مطربا وملحنا وقادرا على نظم الأزجال والأشعار

لذلك تكون شخصية شاعر مثل عنترة العبسى فرصة له لتوظيف كافة إمكاناته الفنية هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يرجع لطبيعة شخصية عنترة التى تجمع بين الفروسية والرومانسية عامل جذب لكل من الفنان والمتلقى فى آن واحد خاصة وإن كان المتلقى يعشقها رواية من الرواة.

لذلك جاء الإعداد الدرامى «لعنترة العبسى» متماهيًا أو متماثلاً مع النص الشعبى، وقد صاغه القبانى بالأسلوب الذى حدده النقاش عما يجب أن يكون عليه البناء الخارجى للمسرحية والتى تقسم إلى عدد من الفصول يقسم كل فصل منها إلى عدد من المشاهد حيث قال:

«أعلم أن الرواية تنقسم إلى جملة فصول هكذا أيضًا كل فصل ينقسم إلى جملة أجزاء فالفصل هو حد يفصل الرواية ويقسمها عدة أقسام من واحد إلى خمسة... وفى نهاية كل فصل يعيد تنزّيل الستار الحاجب... وأما الأجزاء فهى عبارة عن تغيير عدد المشخصين زيادة كان أو نقصاً»[١٢].

جاء التناص هنا ظاهراً عبارة عن تطويع لجزء من أجزاء السيرة يشغل عند مقارنة طبعة حديثة بالسيرة «الجزء ٢١ من المجلد الخامس»[١٣].

وهو الجزء الذى يبدأ بتغريبة بنى عبس تاركين ديارهم إلى بلاد اليمن واستقرارهم فى واد يقال له ماء النعام، فرأوا تلك الأرض واسعة الجنبات وفيها مياه سارحات فنزلوا فيها[١٤]. وما قام به القبانى فى إعداده لهذا الجزء، هو تكثيف لأحداث السيرة، خاصة هذا

الجزء الذى يقص عما دار بعد زواج عنترة من عبلة ورحلته بعيداً عن القبيلة، وطمع مسعود بن مصاد فى عبلة، ومحاولته استمالتها إيماناً منه بأن العبد عنترة قد تزوج عبلة غصباً وقصراً، وهذا لا يصح فى عرف العرب، تحاول أمه مساعدته فتنهرها عبلة، فيلجأ إلى جندله صديقه والذى بمشاركة زوجته الساحرة يحاولا التأثير على عبلة لكن عنترة بمساعدة، مقرى الوحش صديقه، ينقذا عبلة من السحر وتقتل زوجة جندله، ثم يقتل جندله، وفى النهاية يقتل عنترة مسعود وتتحد قبائل عرب الشمال ويعود عنترة وقبيلته ظافرين لوطنهم وأرضهم.

تناول القبانى هذا الجزء بأحداثه بلا تحريف وقدمه فى بنية سردية مسرحية مكون من أربعة فصول مقسمة إلى عدد من المناظر، وكان هذا هو التقليد المتبع فى المسرح الفرنسى الذى تأثر بها الكتاب العرب، خاصة بعد أن عرفهم به النقاش فى خطبته الافتتاحية لمسرحية «البخيل»، هذا من ناحية الموضوع الذى اختاره القبانى، وفى بنائه للمسرحية، جاءت الأحداث فى حبكة بسيطة متصاعدة كما فى السيرة، وأن كانت حبكة بسيطة بساطة السيرة ذاتها، فهى تعتمد فى تصاعدها على صراع خارجى يقع بين أطراف الصراع (عنترة وعبلة من جهة ومسعود بن مصاد من جهة أخرى) كما يخضع تسلسل الحدث إلى المصادفة البحتة التى يتم من خلالها المكاشفة وانتقال أجزاء الحدث من جزء لآخر دون اعتماد على إرادة الشخصيات أو دافعيتها النفسية حتى تنتهى النهاية السعيدة بانتصار الخير على الشر وزواج عبلة من عنتر، أما الشخصيات فهى مثل باقى شخصيات الموضوعات التراثية شخصيات نمطية

تمثل الشر المطلق أو الخير المطلق، شخصيات سطحية نمطية، لا يصيبها أى تطور داخلى منذ البداية حتى النهاية، والصراع ينتهى فيها كما فى باقى أشكال التعبير الأدبية الشعبية، بنهاية سعيدة بزواج عبلة من عنترة.

أما الحوار هنا فإن المؤلف لم يكلف نفسه كثيراً خاصة وأمامه سيرة جاهزة، بحوارها المعبر عن الشخصيات ورغباتها وأفكارها، فلما لا يستفيد منه، وبأقل التصرف نقل المؤف الحوار بل مشاهد برمتها من السيرة إلى المسرحية كما يتضح فى المثال التالى والذى نلاحظ فيه التكلف اللغوى والسجع الظاهر، وحماسة الحوار وهى ظواهر ميزت الحوار بشكل عام فى المسرحيات الأولى فى المسرح المصرى/ العربى.

عبلة: يا هذا إن كنت ظمأن فقد ارتويت، وأن كنت ضالاً فارجع من حيث أتيت، ولا تطل النظر، فتوقع نفسك فى الخطر... أما سمعت المثل السائر بين القبائل والعشائر، من أطلق ناظره، أتعب خاطره، فعاصى نفسك وهواك، قبلما تذوق الهلاك»[١٥].

جاء فى السيرة لوصف اللقاء بين مسعود وعبلة:

«أما الملك مسعود فإنه عطف على خيام بنى عبس وعدنان، لينظر حالهم والشأن... فرأى عبلة وقال لها:

يا بنت الملوك والسادات الكرام، بالله عليك من بعض الفضل والإحسان، ناولينى شربة من الماء، وإن كان عندك مبرد فى الهواء، فقد ألهبنى العطش والظمأ ولك الأجر من باسط الأرض ورافع السماء.. فقالت له تلك الجارية حبًا وكرامة، أصبر قليلاً حتى آتيك بما تشتهى نفسك وتشفى الضليل.. ثم قال لها: بالله عليك لاتبعتى

لى الماء مع بعض الجوار، فإنك إن فعلت ذلك تأبى نفسى الشرب من الماء، بل أتمنى إحسانك وإتيانك أنت به فى الحال، فقالت له حبًا وكرامة»(١٦).

أما فى السرد المسرحى عند القبانى فجاء المشهد كما يلى:

عبلة: مرحبا بك يا وجه العرب... فماذا تطلب وترغب؟

مسعود: أرغب يا منيعة الحمى، شربة من رائق الماء لأطفى بها حد الأدام، وأذهب بعدها والسلام.

عبلة: أبشر يابن الأقيال، بالماء العذب الزلال.

مسعود: بالله عليك يا ابنة الملوك، لا ترسلى الماء مع أمة أو مملوك، بل عودى به ليحصل فؤادى على الرى»(١٧).

وبمقارنة هذه المقاطع بما جاء فى نص السيرة سنعرف كيف كان المؤلف أمينًا فى تماهيه وتماثله مع النص التراثى.

وهكذا نجد أن القبانى مثله مثل رواد هذا الفن كان شغلهم نقل النص التراثى إلى المسرح فى نص سردى درامى بأسلوب بدائى بسيط، وكأن القصد هنا هو عرض الموضوع التراثى، تبعًا للتقاليد التى عرفها لهم مارون النقاش واستفاد منها بمسرح الشاعر الفرنسى موليير، وكان أسلوبهم هنا هو ما ينطبق عليه مصطلح التناص الظاهر أو الواعى والشعورى، لوعى المؤلف بما يفعله لذلك جاء المتن السردى لمسرحية عنترة العبسى مستعاراً بالكامل من السيرة الشعبية، من خلال انتقاء جزء منها يشكل وحدة قصصية سردية، فجاء النص الدرامى، بوحداته السردية، والدلالية مماثلاً ومتماهيًا مع الجزء الذى تم انتقاؤه من السيرة.

● «عنترة» شكرى غانم ١٩١٠

شكرى غانم هو شاعر سورى صاغ مسرحية باللغة الفرنسية عن سيرة عنترة باسم «عنترة» قدمها على مسرح الأوديون الفرنسى (١٩١٠) ولم يذكر شىء عن هذا النص إلا شذرات نقدية أثارها بعض النقاد، عند تعرضهم لنقد مسرحية عنترة لحبيب جاماتى ونفهم منها أن شكرى غانم قد التزم بجوانب كثيرة من نص السيرة، وقد اختار الجزء الخاص بحب عنترة وعبلة وزواجهما، وأن المؤف بحصره العمل فى دائرة معينة، وتوحيده للحدث، وقصرها على الأشخاص الضروريين منها، وجعل الحركة متسقة جاءت أحكم بناء وأقوى صلة[١٨].

من جهة أخرى نجد أن ناقداً آخر يعيب على شكرى غانم بقوله: «إن الكتاب العرب مقصرون فى رسم صورة المشرق «أتقن ذلك للشاعر الفرنسى الذى تناول موضوعاً شرقيًّا يصيغه بالصيغة الشرقية التى عجز الشاعر الشرقى عن الإتيان بها»... «إن العجز عن تصوير الصبغة المحلية للبيئة التى تعزى إليها الرواية يفقدها روحها، وجلى أن تصوير مسجد أو جزء ريفى فى مصر يختلف فى الصيغة وفى الصورة عن نظيره فى تركيا أو الشام... لقد ضعف فى غانم الحاسة الشرقية إلى حد أنه عجز عن صبغ روايته بصبغتها الصادقة، وهى عجز فنى لا يمكن أن تستره البلاغة الشعرية ولا المحسنات البيانية»[١٩].

ومما سبق يبدو أن النقاد فى ذلك العصر كانوا يطالبون المؤلفين بضرورة التماثل مع الأحداث والشخصيات التاريخية وتصوير البيئة

تصويراً حرفياً ليتحقق الصدق للعمل الفنى وكان مرجعهم فى ذلك بالنسبة لسيرة عنترة بين شداد نص يوسف ابن إسماعيل فى عهد عبد العزيز بالله الفاطمى فيقول ناقد السياسة الأسبوعية: «عنترة العبسى اسم لا يجهله أحد... وقد كثرت الأحاديث، وزخرفة الأقاويل حول هذه الشخصية حتى نسج منها يوسف بن إسماعيل فى عهد العزيز بالله الفاطمى قصة وسماها قصة عنترة، جمع أحداثها من الروايات التى تناقلها الرواة، ويتناول فيها حياة العرب وأخلاقهم وعاداتهم فى العهد الجاهلى فصور ذلك تصويراً جميلاً... (ويبدو أنها كان النص الذى دون بعد ذلك وطبع طبعات عدة) وقد تناول شكرى غانم الشاعر السورى هذه القصة فاقتبس منها رواية عن عنترة نظمها باللغة الفرنسية ومثلت فى فرنسا... كان بطبعها النجاح والفوز أما عن شروط الاقتباس الجيد - كما قال والتى وجدها فى مسرحية شكرى غانم - فيحدده من خلال المقارنة بينها وبين رواية حبيب جاماتى فيما يلى:

أولا: ضرورة الالتزام بالإطار العام للبيئة فيقول:

«غير أن مؤلف قصة عنترة يشكر لأنه لم يخرج عن أطوار أهل الجزيرة، فالشخصيات التى رسمها بدوية صريحة والعادات التى وضعها صادقة صحيحة».

ثانياً: ضرورة الالتزام بصفات الشخصيات ولغتهم:

ويقول عن ذلك «لغة الرواية كحوادثها أقرب إلى لغة اليوم منها إلى العهد الجاهلى».

وهكذا تحت سطوة فكر هذا الزمان كان لا بد أن يكون التوظيف

التراثى ملتزما إلى أقصى درجة وأن يدور فى إبداعه حول محور المحاكاة والتقليد.

وهكذا وضع النقاد فى منتصف العشرينيات قانونًا للتفاعل مع النص التراثى، مشترطين فيه ضرورة الالتزام فى النص الدرامى بالأطر البنائية للنص التراثى من شخصيات، وإحداث، ووحدات سردية، على نحو تحقيق التماهى والتماثل والمشابهة بين النصين.

• عنترة حبيب جاماتى (١٩٢٨)
نموذجًا للتجاوز النصى

جاءت ثورة ١٩١٩ والمسرح الغنائى يزودها بوقودها من الأغانى التى تغذى حماس الجماهير، فكان سيد درويش شعلة من النشاط وانضم إليه بديع خيرى ونجيب الريحانى بعد أن جرفهما تيار الثورة، ورأيا أنه لا مفر من المشاركة فيه «وبذلك اجتمعت الفنون الثلاثة، التمثيل، والتأليف والتلحين لتنتج للثورة وقودًا عاطفيًا أشد ضراوة، وفتكًا، وأكثر تحمسيًا وإثارة، وأصبح المسرح مركزًا للإعداد العاطفى والوجدانى»[٢٠].

لكن مقاومة الحكومة وقوات الاحتلال للمسرح أثرت على الحركة المسرحية آنذاك. فما إن جاء عام ١٩٢٣ وتوفى سيد درويش.. وهاجر الريحانى إلى أمريكا، ويزداد انكماش جورج أبيض وفرقته حتى كانت الحياة المسرحية فى حاجة لدماء جديدة، وهكذا كان الميدان مفتوحًا لفارس جديد من فرسان المسرح قادم من بعثة فى إيطاليا بعد أن درس المسرح هناك وهو يوسف وهبى مؤسس مسرح

رمسيس ١٩٢٣، والتى حاولت أن تصبغ الحياة المسرحية فى مصر ما تستحقه من احترام وتقديس، قد حاول أن يقدم روائع الكلاسيكيات العالمية مترجمة أو مقتبسة أو معربة، وكان يخضع فى اختياره لذوق الجماهير فى هذه الفترة، والتى كانت تفضل الميلودراما الزاعقة التى كانت مثار نقد البعض.

فى الفترة الذهبية لمسرح رمسيس من ١٩٢٣ حتى ١٩٣١، قدم حبيب جاماتى مسرحيته «عنترة» والتى قدمتها فرقة رمسيس مع مطلع ١٩٢٩ بطولة جورج أبيض ودولت أبيض وحسن البارودى وغيرهم من نجوم فرقة رمسيس وقد اختار لمسرحيته جزءاً من المتن السردى للسيرة والذى يسبق عودة عنترة من رحلته التى يبحث خلالها عن مهر عبلة من النوق العصافير، لكن أعداءه يدبرون كذبة حول عنترة ويفسد الترتيب. ويتزوج عبلة.. ثم يكمل المؤلف مسرحية بعد ذلك كما جاءت فى السيرة فيقفز أربعين عاما بأحداثه ليسجل لحظة وفاة عنترة على يد الأسد الرهيص أثناء رحيل القبيلة. لتنتهى المسرحية بوفاة عنترة.

وكما اعتادت فرقة رمسيس تقديم التراجيديا ذات المصادفات التى تحيلها إلى ميلودراما زاعقة تجئ عنترة حبيب جاماتى، فالمسرحية مليئة بمشاهد القتل والمؤمرات، والخناجر المسمومة، وسمل العين بالنار، والمصادفات التى تساعد على كشف المؤامرة الأخرى، وكيف يدير الأشرار مؤمراتهم بأسلوب التحالف مع الشيطان أو ما يعرف بالأسلوب الميكافيلى:

الربيع: ذلك الشيطان لن ينجو من حلفائنا.

عمارة: وإذا نجا؟

الربيعك نعمد إلى السم والخنجر... سلاح الصنفاء لأنه أقوى منايا أخى.

عمارة: تقتله؟

الربيع: يجب على المرء أن لا يغيب عن الوسائل أيًا كانت، ما دامت مؤدية إلى الغاية المنشودة... وإذا نجحنا فإن نجاحنا يمحو الجرائم التى نتزرع بها للوصول إليه[٢١].

ومثل كل المسرحيات الميلودرامية تنقسم شخصيات هذه المسرحية إلى أنماط ثابتة لا يتغير فالشرير شرير طوال المسرحية والخير خير على طول الخط. ومما لا شك فيه أيضا أنه وتبعًا للتقاليد الفنية السائدة فى ذاك الوقت جاءت البنية السردية فى المسرحية حافلة بالمشاهد الراقصة والغنائية سواء بسبب أو بدون سبب كعامل جذب للجماهير وإثارتها، الأمر الذى لام عليه نقاد هذا الزمن المؤلف فقد جاء فى مجلة السياسة الأسبوعية حول نقد الرواية «نعيب على الإخراج تلك الراقصة التى جاءوا بها على المسرح لترقص حول حلقة التعذيب قبل أن تسمل عينيه عمر أخو عبلة فقد كانت رقصتها خارجة عن الذوق، غير ملائمة للعصر ولا للموقف»[٢٢].

أما ناقد جريدة الأخبار فتبدل «لقد اعترف المؤلف بصفة خاصة فى الفصول الثلاثة بعد الأول، باللجوء إلى الرقص العصرى المهوس ليستر به الضعف»[٢٣].

ولا يقتصر الضعف بالطبع هنا فى بناء المسرحية على حشو مثل هذه المواقف، بل يتعادها إلى ضعف تسلسل أجزاء القصة وأنه من

خلال الحبكة الضعيفة التى تعتمد فى تسلسلها على المصادفات التى تمتد فى فصل لا معنى له ولا يرتبط بالحدث الأساسى الذى بدأ منه الكاتب المسرحية، وهو انتظار وصول عنترة ومكيدة الربيع بن زياد وأخيه عمارة للحيلولة دون زواج عنترة من عبلة مثل هذه البداية لا بد أن تنتهى بزواج عنترة من عبلة، لكن المؤف ويبدو أنه كان تحت إغراء بناء السيرة «زاد على هذا الحدث بالانتقال فى الزمان أربعين عامًا عن لحظة الزواج ويمتد بالمسرحية كامتداد السيرة ليجسد مشهد قتل عنترة على يد الأسد الرهيص وحادث موته – عنترة – قوى عظيم رائع، فخصص له فصلاً رابعًا ليس له صلة ما بالثلاثة الفصول الأول»(٢٤).

ويبدو أنا جاماتى هنا فى هذه النهاية المفتعلة لمسرحيته قد خضع لشروط مسرح الممثل النجم الذى كان سائدًا آنذاك (فإن كان المسرح قد اعتمد فى نشأته على نجومية صاحب الفرقة النجم، إلا أنه فى عشرينيات القرن ومع فرقة رمسيس الوليدة التى بدأت فى استقطاب نجوم وأسماء من الفرق الأخرى وبدأت تلمع فى الساحة الفنية أسماء عديدة كبيرة من النجوم من غير أصحاب الفرق)(٢٥). وهكذا ظهر مسرح النجم الممثل. فمشهد مثل مشهد موت البطل فى النهاية، من المشاهد التى تستهوى الممثل النجم لإظهار قدراته التمثيلية على نيل إعجاب الجماهير بأدائه واستعطافهم تجاهه لموته فما بالنا إن كان جورج أبيض هو الذى يقوم بأداء شخصية عنترة وهو أحد دعائم الأداء الكلاسيكى فى المسرح المصرى. وفى مسرحية تنتمى إلى جنس الميلودراما الزاعقة الذى ساد عروض ونصوص

فرقة رمسيس، وهذه السمة كان سائدة فى كافة عروض هذه الفرقة.. كثرة الشخصيات والمونولوجات الطويلة والنهايات المأساوية التى تستدر عطف ودموع المشاهدين.

أيضًا نجد هنا هذه المسرحية تقليدًا جديدًا فى صياغة السرد المسرحى إلا وهو الاهتمام الزائد بشرح المنظر والحركة والانفعالات والإرشادات، وكأن المؤلف يدون نسخة إخراجية للمسرحية أو يتماهى مع نص السيرة الذى يعمد إلى السرد لوصف المنظر والانفعالات.

كما فى المشهد الافتتاحى: «يظهر سالم آتيا من وراء التل، وهو يرتدى ثياب الرعاة الخشنة، يظهر رأسه أولاً، ثم يبدو على التل، فيقف لحظة، ويلقى نظرة حواليه، يقترب من الكلب، ويداعبه، ثم ينحدر إلى المسرح بعد أن يلقى نظرة على خيمة عبلة يذهب إلى جهة اليسار ويهم بالجلوس»(٢٦).

وبقدر اهتمام الكاتب بالملاحظات والإرشادات، وبقدر اهتمامه بامتداد الأحداث حتى لحظة وفاة عنترة فى تقابل واضح مع الأسلوب السردى للسيرة الشعبية التى تحكى عن حياة بطلها بشكل تام، إلا أنه فى كثير من الأحيان تجاوز شخصيات السيرة وأحداثها بإضافة شخصيات أخرى مثل رباب أخت عنترة وإقامة علاقة غرامية بينها وبين عمرو شقيق عبلة، ومع وجود شخصية كوميدية كالقزم أنا شان ومع لجوء وزر بن جابر (الأسد الرهيص) إلى التنكر فى زى النساء (حيلة من الفرجة الشعبية). وقد أفسد هذا جو الرواية العام كما يقول ناقد السياسة «لكن إذا كان للمؤلف أن يخلق لروايته ما

يشاء من أشخاص فلا يجوز أن يزيف ما عرف عن البيئة التى تعيش فيها شخصياته... فالرواية كانت أقرب إلى العصر الحديث منها إلى أيام الجاهلية.

ويبدو أن المؤلف هنا كان متأثراً إلى حد كبير برواية شكرى غانم لكن بتقنية أقل كفاءة كما يقول نفس الناقد «ولا شك أن رواية شكرى غانم قد ساعدت المؤلف فى رسم الخطة. ولكن الرواية العربية تتميز بكثرة الأشخاص وتعدد الحوادث، فهناك عمرو ورباب ونشان كلهم أشخاص لم ترد فى الرواية الفرنسية، كما أن هذه جاءت خالية من حادث اختطاف عبلة وسبل الأعين بالنار وغير ذلك»[٢٧].

نخلص مما سبق أن حبيب جاماتى حاول من خلال تجريبه على سيرة عنترة بن شداد أن يبدع بنية مسرحية ميلودرامية، تتناسب مع المناخ المسرحى العام الذى كان يميز أعمال «فرقة رمسيس». أو بمعنى آخر أن يبدع نصًا مسرحيًا، تجاوز به المتخيل الحكائى الموروث للسيرة، إلى نص سردى مسرحى ملىء بالمصادفات والميلودراما التى أثرت على البنية الفنية للنص المسرحى، الذى جاء تحويلاً لنص السيرة من مجرد حكاية سردية بسيطة، إلى نص مسرحى مركب - يعتمد دراميًا - على المصادفات والأحداث المفجعة، التى تميز البنية النوعية للميلودراما الأمر الذى اقتضى منه، إخضاع النص التراثى لعملية إطالة أو مط، أساسها الخضوع لآليات النص المسرحى، وذلك من خلال خلخلة النص التراثى، بإدخال شخصيات نمطية إضافية، تقتضيها طبيعة السرد المسرحى والبنية النوعية الدرامية المختارة.

• عنترة - أحمد شوقى ١٩٣٢

نموذجًا للتعلق النصى Hypertextaulite

والتعلق النصى كما يعرفه سعيد يقطين، هو نمط من التداخل يحدث بين نصين محددين متكاملين، فالتعلق النصى هو العلاقة التى تقوم بين نصين أولهما سابق Hypotext، والثانى لاحق Hypertext، حيث إن النص اللاحق، يعيد كتابة النص السابق بطريقة جديدة[٢٨].

وبذلك يمكن النظر إلى نص عنترة لأحمد شوقى باعتباره النص اللاحق والذى تعلق بنص تراثى سابق لسيرة «عنترة بن شداد».

ففى كتابته لمسرحية «عنترة» اعتمد شوقى على ما جاء فى كتاب الأغانى من أخبار عن هذا الفارس الشاعر[٢٩]. فكيف جاءت بنية المسرحية.. اعتمدت المسرحية بشكل كبير على القصة فى نص السيرة خاصة فى الجزء الذى يبدأ منذ أن يمنح عنترة، نسبه إلى أبيه شداد وينال حريته، وينتهى بزواج عبلة من «عنترة»، هذا الجزء من السيرة هو الذى اعتمده شوقى للمتن السردى لمسرحيته التى جاءت من خياله وأحداث أخرى تمهد لطرح أفكاره وقيمه التى يوظف من أجلها المسرحية، فعلى سبيل المثال، كان لشوقى كثير من المواقف الوطنية والقومية، خاصة فيما يتعلق بالاحتلال البريطانى لمصر، وقد آلم شوقى وجود الاحتلال الذى يسلب الشعب كل مقومات الحياة «فاستشعر ما يعانيه الشعب من حرمات فى ظل الاستعمار... الذى جعل المصريين والعرب أذلاء فى بلادهم، عبيداً فى ديارهم»[٣٠]. هذا الإحساس استطاع أن يعبر شوقى فى سياق المسرحية بإقحام موقف غزو رستم القائد الفارسى ومعه أتباعه من

الأعراب لبنى عبس، ثم تصدى عنترة لهم وقتله لرستم، فاندفع رجال بنو لخم لملاقاة بنى عبس للثأر لرستم فتتصدى لهم عبلة.

عبلة: ما نحن إلا أبناء جيش ألا أنبيكمو بأمس؟
نحن بنو الشمس الصحارة
لا تحفلوا رستما خلوه للفرس يثأروه
ولا يقاتل أخا أخوه منكم ولا تخذلوا الديارا
حشرتمو نحو تحت كل راية وأسرجوكم لكل غاية
وسمعتو الملك والولاية لكل كسرى وكل دارا
قبيلة تحت حكم كسرى وقيصر الروم ران أخرى»[٣١].

وهذا توظيف قد لا يخل بحبكة السيرة وعناصرها الرئيسية بقدر ما يخدم الفكرة القومية التى حاول المؤلف التعرض لها من خلال تفاعله مع نص السيرة، وفى موقف آخر عندما اصطدم عنترة بقافلة لبعض العرب كانت تسير تجاه كسرى ويسلب عنترة القافلة ويقتل رجالها الذين بدعوه العدوان فتقول لهم عبلة:

– وكنا نيمم أرض العراق
لنجتازها
عبلة: نحو كسرى؟
العجوز: أجل.
عبلة: (غاضبة): لتعطوا الرشا وتنالوا المنى
ويمنح سرحان بعض العمل
ويحكم فى اليد باسم الهمام وتحت ظبى فارس والأسل

ذليل بباب أنو شروان وعند الخيام العزيز البطل...

وليس لكم دولة فى الوجود وتسحبكم كالذويل الدول

ثم تستمر عبلة فى ثورتها على هؤلاء الأعراب الغافلين المستضعفين.

الأول: وما الذى ترمى له:

عبلة: أرمى لتحرير العرب

الأول: تحريرهم؟ مم؟

عبلة: من القيد.

الأول: وكيف قيدوا؟

عبلة: الفرس والروم استرقوا قومنا واستعبدوا(٣٢).

وإن كان هذا التصرف الذى لا يتفاعل مع متن السيرة، ويضيف إليها ويثرى من معانيها مقبولاً، إلا أن الكثيرين قد أخذوا على مسرحية عنترة نهايتها «فالنهاية التى اختارها المؤلف لها تبدو غريبة وبعيدة. عن طبيعة الحياة العربية فى الجاهلية. وذلك برغم أن شوقى قد قصد بها الإشارة إلى وجوب الثورة على التقاليد البالية والمواضعات الجامدة، والتمرد على الظلم الطبقى والاجتماعى»(٣٣). خاصة وأنه كان هناك تيار قومى يدعو للثورة والتطور على كافة التقاليد بداية من وضع المرأة نهاية بالثورة على المستعمر الأجنبى. أما فى المسرح فقد كان التيار الذى ينادى بضرورة أن يخدم المسرح القضايا المصرية لإثبات هويته خاصة بعد غياب النص المسرحى المصرى فى دوامة الترجمة والاقتباس، ومحاولات المثقفين المصريين البحث عن هوية للمسرح المصرى والتخبط فى تكييف النصوص أو تعديلها أو تعريبها أو اللجوء

التاريخ والأحداث السياسية سعيا وراء موضوع أو فكرة لها صدى فى نفوس الجماهير، لكن مع بداية ظهور المؤلف الذى بدأ الاهتمام بالقضايا الاجتماعية المعاصرة واتخذ منها ركيزة لإبداعه المسرحى، وبالتحديد مع بدايات القرن العشرين عندما انتشر المسرح وشعر المثقفون المصريون بضرورته من أجل تنوير شعب محتل مستغل لا بد له من الاستقلال والحرية وتجاوز مشاكله وأمراضه الاجتماعية، وبدأ تأكيد هذه الهوية على يد محمد تيمور.

وإن كان الهدف له هذا السمو، أن شوقى قد ضل السبيل وأفسد شخصياته بالحيلة شبه السينمائية التى قامت بها عبلة لتزويج صخر من ناجية، حتى تتزوج هى من عنترة.

وهكذا نرى أن شوقى هنا ومن خلال تجريبه على نص السيرة، تجاوز ما كان ينادى به النقاد من ضرورة التماثل التام مع متن السيرة ودلالتها، إلى الاستفادة من قدرته على توليد نصٌ مسرحى جديد، وإن كان متعلقًا إلى حد ما بعناصر من متن السرد الشعبى.

فجاءت لغته فى البنية المسرحية، شعرية كاملة، مغايراً بذلك لغة السرد التراثى، وإن كان أضاف أحداثًا وشخصيات أكسبت المتن السردى المسرحى دلالات معاصرة ورؤى سياسية تجاه القضايا القومية، الأمر الذى أدى به إلى إجراء عملية تحويلية تتسق مع ما سبق من خلال رؤيته المغايرة لخاتمة الموقف السردى فى النص الشعبى.

كل هذا قدم نموذجًا لما يمكن أن يقال عنه بالتعلق النصى فلولا وجود النص الحكائى السابق، ما كان النص المسرحى اللاحق.

• حواء الخالدة - لمحمود تيمور ١٩٤٨

كنموذج للنص المعارض

حواء الخالدة... هو الاسم الذى اختاره محمود تيمور لمسرحية التى حاول فيها التفاعل نصيًّا مع نص سيرة «عنترة بن شداد» بالربط بخيط متين ما بين عبلة وبين حواء «التى استطاعت بدلالها وسطحية تفكيرها أن تطرد آدم من الجنة، لقد حاول محمود تيمور هنا «إغراق فى الخيال وتوقع ما لا يمكن أن يحدث باعتباره ممكن الحدوث» لذلك عندما حاول محمود تيمور أن يطرح العلاقة بين الرجل والمرأة فى رؤية معاصرة بعد كل ما نالته المرأة من حرية، اختار العلاقة بين عنترة وعبلة المعروفة فى السيرة كمدخلٍ لرؤيته. لكنه عقد اتفاقا سابق مع قارئه أو جمهوره بأنه لن يقدم لهم عنترة وعبلة اللذين يعرفوهما بل سيقدم لهم أنثى تدعى عبلة من نسل حواء وامتدادًا لها، ورجل يدعى عنترة من نسل آدم وهو امتداد له أيضا وإن كان بهما شبها بعنترة وعبلة المعروفين فى السيرة الشعبية، وهكذا جاءت حواء الخالدة أو عبلة ابنة حواء التى لا تفكر إلا فى نفسها، فجاءت عبلة عند تيمور امرأة أنانية، لا تفكر إلا فى صالحها وتحقيق رغباتها.

عبلة: ما أمرت عنترة بشىء... ولكنها رغبة هجست بها نفسى ابتغاء الحصول على جلد ذلك الضرغام، لكى اتخذ منه بساطا فى خبائى كاشفت عنترة برغبتى.

دعجاء: فأسرع أن هب ينفذ ما ترغبين فيه... الإشارة منك؟ ولكن اعلمى أنك تبعثى به إلى الردى.

عبلة: (كالمناجية نفسها): ويحى ماذا تقول نساء الحى إذا آب عنترة صفر اليدين مما طلبت»[٣٤].

لا تهتم بمصير عنترة بقدر ما يهمها ماذا تقول عنها نساء الحى. ويحضر عنترة جلد الضرغام، فلا يشبع غرور عبلة، بل يزداد دلالها ورغباتها الصبيانية فتطلب منه أن يحلق لحيته وعندما يغضب.

عبلة: أمازلت حانقًا على يا طفلى الغضوب[٣٥].

ويتحرك الطفل الغضوب... دون إرادة يحركه الحب الأعمى ليحلق لحيته.

عنترة:... حقًّا إنها للحية كثة بغيضة.. شعرها كالنصال![٣٦]. ولا تكتفى عبلة بكل ذلك بل تستمع بإثارة غيرة طفلها الغضوب بحبها لعمارة أو إيهامه بذلك، وتطلب منه أن يحضر لها حجر الذبرجد... فيذهب راضياً لإحضاره وهو يعلم كم الصعاب والمشاق التى يمكن أن يلقاها من أجله.

ومن خلال محاولة عبلة الكيد لفتيات الحى، هند ودعجاء اللائى يعجبن بعنترة فتكيد لهن باللعب على عنترة وعمارة وإثارة الغيرة بينها، فبينما يغيب عنترة لإحضار حجر الذبرجد لها، تطلب من عمارة أن يحضر لها مهراً ألفًا من النوق العصافير... وعندما تعاتبها صاحباتها:

هند: لقد سلبتها بالأمس عنترة، وأنت اليوم تزاحيمنها على الأمير.

عبلة: ما سلبت ولا زاحمت!... عنترة هو الذى أقبل على والأمير هو الذى يتودد إلى، فماذا كنت فاعلة؟[٣٧].

وأمام كل هذا التيه والدلال واللامبالاة والسعى لتحقيق الرغبات والهواجس تستمر عبلة فى غيها وتيهها وتكاد أن تتزوج من عمارة

عندما تعلم بموت عنترة لكن عنترة يظهر فجأة يوم زفافها... ويصارع عمارة ويأخذها على هودجه فى إحدى رحلاته الحربية.

عنترة: لن تفلتى منِّى، ألم أقل لك إنك أصبحت أسيرتى سبيتى؟

عبلة: (وهى بين ذراعيه تحاول التملص منه) دعنى... دعنى.. إن ذراعيك تدكان عظامى..!!.

عنترة: سأروضك على أن تكونى أسيرتى[٣٨]!!

وهكذا نرى تيمور اختياره لمتن سردى تراثى، حاول أن يطرح من خلاله رؤيته حول حرية المرأة وقضاياه التى شغلت العالم ومصر فترة إبداع المسرحى، بالمزاوجة المعارضة لما جاء بمتن النص السردى الشعبى ودلالات شخصياته وأحداثه فعنترة عنده لعبة فى يد عبلة أسيراً لحبه الذى أفقده كل علامات السيادة والإرادة، حتى وأن أعلن أنه سيروضها لتكون أسيرته.

لقد استطاع تيمور هنا فى نصه السردى الدرامى (المسرحى) أن يتجاوز المتن السردى ويعارضه أو يخالفه على مستويين: أحدهما على مستوى البنية الفنية النوعية، بتحويل النص النوعى من مجرد حكاية سردية إلى نص مسرحى مركب يعتمد دراميًا على المفارقة بين ما هو معروف وشبه ثابت فى دلالات الشخصيات والمواقف، وما هو معروض فى السرد الدرامى والحوار المعاصر الساخر المليء بالإيحاءات والدلالات عن روح الغيرة النسائية، والخضوع من عالم الرجال.

لقد حول تيمور «النص الحكائى (التراثى) إلى نص (مسرحى) معارض له، باستبدال النهاية، وإحداث المغايرة الدلالية للشخصيات والمواقف مما حقق المعارضة والمخالفة بين النصين.

• يا عنترة.. يسرى الجندى

نموذجًا لحضور التراث الشعبى

شهد الإبداع المسرحى فى مصر تطورًا هائلاً بعد ثورة ١٩٥٢ فى مجالات النص، والإخراج، والتلقى أيضًا. وكان لتعرف المسرحيين المصريين على تجارب وتطور المسرح الغربى شأنٌ كبير وأثر عظيم على التطور والنهضة المسرحية المصرية فى هذا الوقت. وإن كان الخطاب المسرحى لم يستطع أن «ينفلت من ضغط الخطاب السياسى الحاد الذى كان له حضوره الطاغى فى التجريب المسرحى لتلك الفترة، فكان أن توسل بالأقنعة التراثية والفولكلورية خاصة... وذلك حتى يمكن من تحرير الخطاب السياسى مما شكل عاملاً مساعدًا أو إضافيًا لضرورة حضور التراث الشعبى واستدعائه فى الإبداع المسرحى». فى مصر ومسرحية يا عنترة ليسرى الجندى نموذجًا لهذا الاستحضار[٣٩].

فى مرحلة التأكيد على الذات والتى واكبت ثورة الشعب المصرى فى يوليه ١٩٥٢ واهتمت بالتراث الشعبى كمدخل للتأكيد على الذات الشعبية المصرية مما دفع بالعديد من المبدعين لاستلهام التراث فى أعمال إبداعية خالدة ودفع بالمؤسسات التعليمية فى مصر للاهتمام بالدراسات التى تعتمد التراث الشعبى مادة لها وأسست له الدرجات العلمية والوظيفية، ولن يبخل رجال المسرح بأنفسهم فى اقتحام عالم التراث الشعبى، بل حاول يوسف إدريس (١٩٦٤) أن ينظر لمسرح عربى مصرى مؤسسا على التراث الشعبى.

في هذا المناخ وانطلاقا وإيمانًا بأهمية التراث الشعبي كمصدر لإبداع درامي يطرح الكاتب من خلاله رؤياه حول واقعه المعاصر كتب يسرى الجندى مسرحيته «يا عنترة».

كتب يسرى الجندى مسرحيته في السبعينيات من هذا القرن، الفترة التى تغير فيها وجه مصر السياسى والاقتصادى والاجتماعى.. فترة حكم السادات والتى قسمها عبد العظيم رمضان لمراحل هى: «المرحلة الأولى من تولى السادات الحكم فى ٧ أكتوبر ١٩٧٠ حتى حرب أكتوبر ١٩٧٣... والمرحلة الثانية من حرب أكتوبر حتى أحداث ١٨، ١٩ يناير ١٩٧٧.. والمرحلة الثالثة من أحداث ١٨، ١٩ يناير ١٩٧٧ إلى مبادرة القدس فى ٩ نوفمبر ١٩٧٧.. والمرحلة الرابعة من مبادرة القدس حتى اغتيال السادات فى أكتوبر ١٩٨١[٤٠]. وفى دائرة اللعب مع السادة أخذت مصر تدير ظهرها للاتحاد السوفيتى، ففى السابع عشر من يوليو ١٩٧٢ فاجأ الرئيس السادات العالم بقرار إنهاء مهمة الخبراء العسكريين السوفييت فى مصر، وهم الذين قدموا إلى مصر بعد هزيمة ١٩٦٧، للمساعدة فى إعادة بناء القوات المسلحة المصرية[٤١].

وكان البديل أن ولَّت مصر وجهها شطر الولايات المتحدة زعيمة العالم الرأسمالى، وذلك بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣.

وقد أثر هذا الاتجاه نحو الغرب على السياسة الداخلية لمصر وعلى البنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع، فبعد حرب أكتوبر «أخذت مصر تتخلى تدريجيًا عن النظام الاشتراكى طريقًا للتطور، وانتهجت ما عرف باسم سياسة الانفتاح.. فقد أطلقت هذه السياسة الرأسمالية

المصرية، من عقالها، وبدأت زحفها السريع والخطير فى هذا المناخ السياسى الاقتصادى الاجتماعى، كتب يسرى الجندى مسرحيته يا عنترة واعيًا تمام الوعى بأبعاد واقعه المعيش، الواقع الذى لا مكان فيه لبطل فرد يسعى لخلاصه الفردى... «فهذا ليس عصر البطولات الفردية – بل هو عصر الشعوب.. إن محاولة الخلاص الفردى محاولة فاشلة فى مجتمع لا يعترف إلا بالمنهج الجماعى».

من هذا المنطلق كتب يسرى الجندى مسرحيته متفاعلاً مع نص سيرة عنترة لتفسير قضية عنترة بن شداد العبسيى بمنظور عصرى يحاول فيه الإجابة عن سؤال يرهق الكاتب:

«ومن يرهقه هذا الكون القاسى»

بأحاجيه المرة

...

يسأل..

هل حقًا غير عالمه حقًا؟

أو هل يمكن».

فكيف طرح يسرى الجندى تساؤله وكيف أوحى بالإجابة عليه؟.

والإجابة على هذا التساؤ تضع تصورًا لعملية التناص التى قام بها يسرى الجندى لسيرة عنترة فى نص مسرحيته.

يبدأ الحدث فى «ياعنترة» لحظة احتفال عبس بعيد مناة... وفى صياغة سردية ملحمية يتقدم كورس من العبيد يحكى عن عنترة وقصته «المشهورة لكن بخلاف المعهود». والمعروف أن عنترة بطل ملحمى شعبى لكن المؤلف يقدم هنا جانبه الإنسانى.. يقدمه كبطل تراجيدى، يسقط

عنه ملحميته ويختار جانبه الذاتى ليحيله إلى بطل درامى يواجه عالمين، عالم العبيد الذى يرفضه لضعفه ويحاول الفكاك منه لما رآه فى ذاته من تميز وبما حباه الله من قدرات غير موجودة نظيرها لدى أى من العبيد... للتسلق إلى عالم السادة، وعالم السادة الذى يرفض أن يضمه فما زال صك الحرية بعيداً عن يديه، والنظام لا يسمح باختراق الحاجز الاجتماعى للقبيلة ولا للكون، فانضمام عبد للسادة يعتبر اختلالاً ليس فى نظام القبيلة بل فى نظام الكون ذاته.

وفى مواجهة العالمين يقف عنترة وحيداً، عالم السادة يكرهه.. ويرفضه مع أنهم فى أشد الحاجة إليه، إلى سيفه، إلى قوته، وإن خالفوا قناعتهم بذلك.

شداد: هو جيش وحده..

عمارة: وهم نحن خلقناه.. حتى باتت كل مآثرنا هو خالقها..

أى معرة.. أن نجهل من عبد بطلاً يتقدم.

كل فوارسنا.

وعندما يعترض عنترة على موقف السادة، ويقرر أن يسحب حمايته لهم، يلجأون إليه، يمنحه أبوه شداد نسبه، يردون إليه حقه، فيحارب ويحمى القبيلة، لكن السادة لا يرضون به عضواً بينهم.

عمارة: حسن يا سادة فليتصدع هذا الأفق إذن..

فليغرقنا الطوفان. ها قد جاء الزمن الأغبر.

زمن أخبر عنه الكاهن ليلة أمس. هاقد

صار العبد أميراً فى لحظة ثم أتانا يطلب عبلة..

واندثرت كل قوانين الدنيا وكرامة عبس..

...

ويل للسادة.. ويل.. ويل للأجيال الأخرى فليذكر كل منكم تلك اللحظة.

هذا عالم السادة الذى رفض عنترة عبدا، وما زال يرفضه حرا.

أما عالم العبيد، والذين أغفلتهم السيرة الشعبية، فقد جاء بهم المؤلف هنا.. وهذا من حقه لخدمة التفسير الذى يريده لشخصية عنترة، والذى لم يحاول من خلاله أن يغير من جوهر شخصيته كما قدمتها السيرة، هذا العالم مشفق على عنترة من اللعب مع السادة، فهم أكثر منه وعياً وإدراكاً بأبعاد اللعبة، فليس بالضرورة أن يكون العبد أقل من السادة فهماً وإدراكاً، فالعبد ليس عبداً بالوراثة لكنه عبد لظروف تسترقه، «العبيدك للعلم فمنا نحن عبيد السادة من يعرف أحلام فلاسفة اليونان وقوانين الرومان... وكثيراً مما تمناه الإنسان».

وينقسم عالم العبيد، ما بين رافض لعنترة ومؤيد له يرى فيه بطلاً مخلصاً يسعى لخلاص طبقته.. فخلاصه خلاص لهم ومنهم يمامة، معشوقته من بين العبيد.. والتى كانت ترى فى انتصار عنترة انتصاراً لطبقتهم:

يمامة: حين حرر نفسه بالسيف كان لنا انتصارا..

حين ألجأهم إليه يغيثهم كان ذاك لنا انتصار..

والقصة كما جاءت فى نص السيرة،، تتوالى أحداثها فى النص السردى المسرحى، فها هو عنترة يتقدم لخطبة عبلة من أبيها ويتعهد له بأن يقدم له مهراً لم يقدمه أحد من قبل..

«ألف من النوق البيضاء» من نوق الملك المنذر.. ويوافق الأب فهو يعلم أن عنترة قد اختار سكة الندامة، ويغيب عنترة.. وتفرح السادة.. لكن عنترة ينجح ويحضر لعبلة المهر.. وينزل كصاعقة على

قلوب السادة.

العبيد: ندرك هذا فى أعماق السادة نحن عبيد السادة.

...

لكن لا مهرب يا مالك.. لا حيلة بعد..

فليكن العرس..

وبإقامة العرس تنتهى القصة كما جاءت فى السيرة، والتى تنتهى بعنترة يحقق حلمه بالحصول على الحرية التى كان ينشدها أو هكذا توهم عنترة.

ويلاحظ أن المؤلف هنا فى هذا الجزء قد تماهى أو تماثل إلى حد كبير مع متن السيرة من حيث حبكتها ومقومات ودوافع ودلالات شخصياتها الرئيسية خاصة عنترة العبسيى، وعمارة ابن زياد وعبلة ابنة عمه وحبيبته. لقد اختار يسرى الجندى من السيرة شخصياتها، وجعلها تعايش نفس البنية الاجتماعية كما جاءت فى السيرة، وحافظ على الصراع الأساسى لعنترة مع قبيلته ومع نفسه مع عالمى السادة والعبيد الذين عبر بهم المؤف عن الصراع الذاتى للبطل، فجاءوا معادلا موضوعيا لصراع عنترة الداخلى ويصطدم عنترة كإنسان مع عالميه.. فهو هنا بطل تراجيدى تتمثل سقطته فى رومانسيته التى لا يدرك بها الصراع، وإلى أى مدى ستصل به رغبته حتى ولو تحققت، وانتصر على كافة العقبات التى تقف بينه وبين تحقيق رغباته، وينتصر عنترة ويتحقق حلم انتمائه لعالم السادة، والزواج من ابنة عمه عبلة البيضاء ويجتاز حاجز اللون.

ولكن مع كل هذا ما يزال السؤال الدرامى قائمًا: هل استطاع عنترة فعلا أن ينال حريته؟.. ويقودنا المؤلف إلى المفارقة الدرامية

التى تصادف البطل، فالبطل انتصر هنا، لكن مازال هناك لغز وراء انتصاره، وحل هذا اللغز هو المفارقة التى يرجئ المؤلف الكشف عنها وعن أبعادها بعد أخذ رأى جمهوره:

«من تسعده القصة حتى هذا الحد.. فليمض بسلام..

من ما زال بقلبه غصة.. فهنالك تكفيه القصة..

لسنا أشراراً لنعكر صفوه..

أما من يلج فى أحشاء القصة شيئًا آخر

فليتمهل.. يسأل:

هل حقًا غير عالمه حقًا؟

ويقودنا يسرى الجندى فى الجزء الثانى من مسرحيته فى رحلة الاكتشاف لنعرف الإجابة على تساؤله، ونكتشف السر وراء الجزء الخفى فى رحلة عنترة لبلاد المنذر ونسأل مع عبلة:

«عبلة: أعنى ما كان بتلك الرحلة..

ما كان يردده شيبوب..

كيف هزمت جنود المنذر..

كيف سحقت الغيلان..

وكيف واجهت الوحوش وكيف..

...

الكل يسأل: أفهل تدعنى مثلهم أسأل..

وأمام إلحاح عبلة يعترف عنترة.. ما هزم جنود المنذر، ولا سحق الغيلان، إنما بما أنجاه هو يأسه «اليأس أنجانى» لقد وقع عنترة فى الأسر، وأدرك أنه سوف يموت ككلب، وأنه يحارب من أجل سخف فلا قضية:

«عنترة: وما القضية..؟
ما كل هذا الكون إلا ثمرة عطنة..
الدود ينهشها بكل مكان..
وأنا سجين..
أهفو إلى منقذ

ويقف عنترة أمام المنذر، ويتعارفان وفجأة يعفو عنه المنذر، ويحكى عنترة لعبلة ما كان.. كيف عفا عنه المنذر فجأة دون سبب.. والمنذر يعلن أنه يهديه النوق الألف.. عجباً لم منذر.. سألت عبلة فارسها أى الأسباب.

ويكشف عنترة بعد رحيله «أصبحت أسير صنيعه يطلبنى وقتما يشاء.. أصبح حليفاً للمنذر ولكسرى ضد الروم أو ضد الغرب لا يهم، وتكون هذه نقطة التحول لعنترة بالمفهوم الأرسطى، كان عنترة يعتقد أن فى النوق البيض سعادته وحريته، لكنه اكتشف أنها قيد جديد، وعبودية جديدة:

«عنترة: كنت فحسب أود الأمل نقياً يا عبلة..
ويظل شراع سفينتنا أبيض..
لكن العالم هذا جد معقد..
بحر رعب..
والريح به سوداء.. تلوث كل شراع والخطر به محتوم..
من ينجو من موت يدركه موت أعظم..
هأنذا من دون إرادة..
أدخل دائرة الشر الأوسع..

حيث العالم ينهش بعضه..
كسرى فى وجه القيصر..
بطش أطماع ومهانة. حمق..
عبث بمصائر كل الناس..
بت أنا طرفًا فى تلك اللعبة».

وهكذا يدخل عنترة طرفا فى صراع القوى الكبرى، انتقل من العبودية الصغرى للعبودية الكبرى، ويبدأ العالم من حوله فى الضياع.

ويكتشف عنترة أن كل شىء من حوله أصبح خرابا، فالقبيلة تمزقت، وعبلة تطالبه بأن يرحل عن القبيلة، والحبشى مات من أجله، وتأتى لحظة التنوير، وتتضح لعنترة الرؤيا الصواب، وليعرف الحقيقة:

عنترة: أنا ما قاومت سوى أشباح شيبوب..
أنا ما قدمت وما أخرت..
طاردت الوهم وطاردنى..
عبث وهباء..

ويتأكد لعنترة أنه لم يكن يدافع عن شىء ذى قيمة بتخيله عن طبقته، وسعيه وراء سراب عالم السادة.. فحرية عنترة لم تكن رهنا لعالم السادة:

العبيد: الأمر بسيط يا عنترة بلا تعقيد..
الحبشى: حين ترى الحرية أن تتلاشى تلك الكلمة..
عبد!

سينجو رغم جيوش الظلم والبهتان..

ولكن متى، فقط عندما نعى تماما «أن اللعب مع السادة جد خطير..

الصفقة خاسرة دوما..

فى تلك الصحراء..

وهكذا بوعى تام لجوهر السيرة، أحداث، وشخصيات، ووظيفة.. استطاع يسرى الجندى أن يتفاعل مع بعض من عناصرها ودلالاتها ويمزجها بواقعه المعاش ليبدع عملا دراميًا «ياعنترة» معبرا فيه عن هم يشغل الإنسان فى جماعته، وعن حلم هذه الجماعة فى استقلالها ورفاهيته وحريتها.

لقد عمد الجندى إلى فهم النص التراثى الشعبى ويتفاعل معه ليفجر طاقاته الإيحائية لخدمة فكرة السياسى وأهدافه ومقاصده المعاصرة، وتحول النص من مجرد نص حكائى تراثى إلى نص سردى ملحمى معاصر، يستلهم الماضى ليكشف الحاضر الراهن، متجاوزًا دلالة النص الشعبى، لعرض دلالات معاصرة مقنعة فى قناع من التراث والفولكلور، وهكذا جاء الخطاب السردى هنا محملاً بالدلالات والأفكار السياسية التى شغلت جمهور واقع السبعينيات.

أما عن الإضافات التى أبدعها يسرى الجندى، فقد جاءت متناسقة مع بنية الخطاب السردى المسرحى من جهة ومتناسقة مع التفسير الذى أراده الجندى من تفاعله مع السيرة، ذلك أن التفاعل أو التناص مع نص سابق، «يقتضى إضافة فى المعنى السابق وزيادة عليه، حيث تتجلى هنا القيمة الخاصة الجديدة، للمؤف فى

نصه الجديد، ولدوره الإبداعى فى تعميق وتوسيع المضمون الدلالى للنص أو النصوص التى يقوم بعملية تشربها وتحويلها[٤٢].

واستحضارها فى صياغة خطابه السردى الجديد.

وهذا شرط من شروط التناص «فالتناص مبدأه درس النص، لكنه درس مفتوح، ومتصل بما حوله لا منقطع، يؤمن بالتقارض ويتبادل التأثر والتأثير»[٤٣].

كما أن المؤلف هنا فى صياغته للبنية السردية المسرحية قد تأثر بالنمط السائد للخطاب السردى الدرامى فى ذلك الوقت والذى اعتمد تقنيات المسرح الملحمى البريختى ودلالاته عنصراً محورياً فى بناء الإطار السردى المسرحى فقد استخدم هنا الراوى والذى خص به مجموعة من العبيد ووسائل كسر الإيهام من غناء ورقص وغيرهما من عناصر شكلت البنية النوعية للسرد المسرحى الملحمى.

وهكذا فى نهاية استعراضنا للنصوص السردية المسرحية وما جاءت به من خطاب سردى، للتجريب على النص التراثى والاستفادة بدلالاته من أحداث وشخصيات لإبداع بنية مغايرة عن الحكى السردى الشعبى فى بنية نوعية درامية، مر المبدع المسرحى بها بخطوات تناصية تجسد تفاعله مع النص التراثى من خلال التماثل، والتجاوز، والتعلق، والمعارضة، وأخيراً الاستحضار، مع النص التراثى وهو سيرة عنترة بن شداد هنا لإبداع خطابات سردية درامية واكبت نشأة وتطور المسرح المصرى من ١٨٨٤ حتى ١٩٧٨.

الهوامش

١- راجع فى هذا: كمال الدين حسين: التراث الشعبى والمسرح المصرى الحديث (المصرية اللبنانية - القاهرة ١٩٩٣).
٢- مارون النقاش: أرزه لبنان (المركز القومى للمسرح والموسيقى - القاهرة ١٩٩٦).
٣- فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر (دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠).
٤- جلال حافظ: ملاحظات عن التجريب المسرحى (مقال) مجلة فصول الهيئة المصرية العام للكتاب القاهرة ١٩٩٥.
٥- نفس المرجع السابق.
٦- نفس المرجع السابق.
٧- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى (دار الثقافة - الدار البيضاء - ١٩٨٥).
٨- محمد رجب النجار: توفيق الحكيم والأدب الشعبى (عين - القاهرة ٢٠٠١).
٩- المسرح العربى: دراسات نصوص - الشيخ أحمد أبو خليل القبانى، اختيار وتقديم، محمد يوسف نجم (دار الثقافة - بيروت - بدون).
١٠- مارون النقاش: مرجع سبق ذكره.
١١- التجريب فى النص: مرجع سبق ذكره.
١٢- مارون النقاش: مرجع سبق ذكره.
١٣- سيرة عنترة بن شداد العبسيى: جـ١، م٥، (شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى الحلبى - القاهرة ط١، ١٩٦) بداية من .
١٤- سيرة عنترة.
١٥- سيرة عنترة، مرجع سبق ذكره.
١٦- المسرح العربى، مرجع سبق ذكره.
١٧-

١٨- السياسة الأسبوعية، دورية - رواية عنترة على مسرح رمسيس ١٩٢٩/١/٥
١٩- الأخبار: يومية.
٢٠- السيد حسن عيد: تطور النقد المسرحى فى مصر (المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر - القاهرة نوفمبر ١٩٦٥).
٢١- حبيب جاماتى: عنترة: مخطوط للمسرحية (المركز القومى للمسرح - القاهرة).
٢٢- السياسة الأسبوعية: مرجع سبق ذكره.
٢٣- الأخبار: يومية.
٢٤- السياسة الأسبوعية، مرجع سبق ذكره.
٢٥- عنترة: حبيب جاماتى، مرجع سبق ذكره.
٢٦- السياسة الأسبوعية، مرجع سبق ذكر.
٢٧- قراءة فى كتاب الرواية والتراث السردى لسعيد يقطين (مقال - مجلة فصول م ٣١- ع٤، ١٩٥٥).
٢٨- أحمد هيكل: الأدب القصصى والمسرحى (دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٩).
٢٩- مصطفى على عمر: الاتجاهات الفكرية فى الأدب المسرحى (دار المعارف - القاهرة ١٩٨٠).
٣٠- أحمد شوقى: عنترة، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢).
٣١- نفس المرجع السابق.
٣٢- الأدب القصصى والمسرحى مرجع سبق ذكره.
٣٣- التجريب فى النص، مرجع سبق ذكره.
٣٤- محمود تيمور: حواء الخالدة (مكتبة الآداب - القاهرة - بدون).
٣٥- نفس المرجع السابق.
٣٦- نفس المرجع السابق.
٣٧- نفس المرجع السابق.
٣٨- نفس المرجع السابق.
٣٩- التجريب فى النص مرجع سبق ذكره.

٤٠- عبد العظيم رمضان: مصر فى عهد السادات (دار الدقى - بيروت ١٩٨٦).
٤١- لطفى الخولى: مدرسة السادات السياسية واليسار المصرى (كتاب الأهالى - القاهرة - ١٩٨٦٦).
٤٢- مفيد نجم: التناص بين الاقتباس والتضمين
www.al byan,co.ae2001
٤٣- غازى مختار طليمات: التناص
www.al byan,co.ac2001

المحور الثانى:

التراث الشعبى وتربية الطفل

(١)
نوسة عروسة مصرية

١- تنمية التفكير الإبداعى وإثراء استخدام الخيال لدى الأطفال.

٢- إتاحة الفرصة للأطفال لاختيار مواقف من الحياة، قد تكون جديدة عليهم ولم يسبق مواجهتها، وتسبب لهم بعض المخاوف.. لكن من خلال فنِّ العرائس يمكن معايشتها بشكل فانتازى وصحى.

٣- تساعد العرائس الأطفال على إدراك ذواتهم والوعى بالذات الأمر الذى يدفعه لتغير سلوكه إلى الأفضل دوماً.

٤- إزاحة القلق والتوتر الداخلى.

٥- المساعدة على تشخيص بعض عيوب النطق والاضطراب النفسى والاجتماعى.

٦- تساعد الأطفال على التعبير عن ذواتهم دون خوف من عدم تقبلهم من الآخر.

٧- تساعد على نمو مهارات التواصل.

٨- تتيح فرصة التعامل الجماعى ومشاركة الآخرين أفكارهم.

٩- المساعدة على تطوير المواهب الفنية والدرامية.

١٠- تحقق التكامل مع العديد من مجَالات المنهج العلمى.

١١- تساعد على إبداع واكتشاف اهتمامات جديدة.

١٢- تحقق العرائس المتعة وهى أحد أهم القيم التى تساعد الطفل (٢-١١، ١٥). لكل ذلك كان لا بد من التفكير فى كيفية إبداع عروسة تحمل السمات والخصائص الثقافية المصرية للتعامل بها مع طفل ما قبل المدرسة فى مصر تكون قريبة من وجدانه، تتوافق مع الخطاب المعرفى والثقافى والقيمى الذى تحمله ويعبر فى ذات الوقت عن الثقافة المصرية التى ينتمى إليها هذا الطفل.

أهمية الدراسة وهدفها:

تأتى أهمية الدراسة من ارتباط العروسة كوسيط تعليمى تربوى بالضرورة مع العناصر المعرفية والقيمية، والثقافية، التى نسعى لتنشئة الطفل المصرى عليها ليتحقق من خلالها انتمائه الثقافى للمجتمع، ذلك الدور الذى قد لا تستطيع أى من العرائس الوافدة أو التجارية التى يمتلئ بها السوق الآن، ولا تجد معلمة رياض الأطفال سواها لتستخدمها داخل الفصل، وهى تحمل سمات وخصائص أجنبية غريبة عن ثقافتنا ووجداننا مثل «ميكى ماوس» و«بطبوط» و«سلاحف النينجا» و«باربى» و«الكرنبة» وغيرها.

كان لا بد وسط هذا الزحم من التفكير فى العروسة المصرية المناسبة للتعامل مع طفل ما قبل المدرسة.

وعليه يكون الهدف الأساسى لهذه الدراسة هو تحديد خصائص

وسمات هذه العروسة-سواء أكانت خصائص فيزيقية، أو نفسية أو اجتماعية بوصفها كائنًا خياليًا سوف يتعامل معه الطفل داخل الفصل فى مجموعة أدوار مختلفة تعتمد على مثل هذه الصفات، أو رفيقا خياليا يتعامل معه الطفل بشكل مادى نحتار من سماته ما يناسب الصورة الذهنية للرفيق الخيالى الذى يتعامل معه الطفل إيهاميًّا. اعتماداً على أنه يمكن استدراج الطفل من اللعب مع الرفيق الخيالى إلى اللعب والتمثيل، مع رفيق واقعى - مادى - له نفس ملامح وخصائص الرفيق الخيالى أو نموذج مشابه إلى حد ما لما يشيع فى عالم الطفل من رفاق خياليين (٤-٧٧).

مشكلة الدراسة:

لما كانت العروسة هى نتاج وإبداع ثقافى حضارى يرتبط بالثقافة العامة للجماعة التى ابتدعتها.. تحمل سماتها.. خصائصها.. قيمها تشكل عنصرا تثقيفيا هاما لأبنائها.. وإنه وحتى وقت قريب كانت فى ثقافتنا المصرية عرائس مميزة لهذه الثقافة.. العروسة القطنية.. العروسة المصنوعة من سعف النخيل.. وغيرها. لكن مع التطور الحضارى وتغير معالم الحياة المنزلية فى مصر كادت أن تختفى هذه العرائس أو لم تعد تكفى لمواكبة المتطلبات التربوية والتعليمية المعاصرة.. فبعضها اختفى تماما وحل محله عرائس تجارية مستوردة، والآخر قد اقتصر دوره على مناسبات دينية بعينيها.. إذا فالحاجة ملحة اليوم لإبداع عروسة تحمل الخصائص والسمات الثقافية المصرية، تعاون معلمة رياض الأطفال فى عملها داخل الفصل، وقد تكون رفيقًا للطفل المصرى فى المنزل.

فهل يمكن التوصل إلى إبداع مثل هذه العروسة، المناسبة للطفل المصرى، ثقافيًا، اتمادرة على إشباع احتياجاته لمثل هذا الوسيط التربوى.. التعليمى، وتساعد فى عملية التنشئة التربوية والتعليمية للطفل؟

تساؤلات الدراسة:

تتحدد تساولات الدراسة من خلال المسلمات الأساسية التى تؤكد على دور العروسة فى كافة المجتمعات، وإنه كان للجماعة المصرية مجموعة عرائسها المرتبطة بمناسبات، وممارسات عدة، ترتبط بعناصر ثقافية مختلفة وعليه فإن تساؤل الدراسة لأساس يصاغ فيما يلى:

«هل هناك إمكانية لإبداع عروسة مصرية السمات والخصائص، يمكن الاستفادة منها فى رياض الأطفال؟».

ولتحقيق هذا الغرض فإنه لا بد وأن تتم دراسته على مرحلتين:

الأولى: مرحلة التعرف على صفات وخصائص العروسة وهى المرحلة محل هذه الدراسة!!

الثانية: مرحلة التطبيق على الأطفال للتعرف على استجاباتهم ومدى تقبلهم لهذه العروسة، وهى مرحلة لاحقة.

ما هى العروسة المقصودة هنا:

إن العروسة التى نقصدها هنا، ليست العروسة التجارية.. ولا تلك التى يبدعها محترفون وتنتج بكميات هائلة تطرح فى الأسواق.. إنما هى عروسة بسيطة.

يمكن تعريفها بأنها «أى نتاج نحتى أو تصويرى يمثل أو

يشخص كائنا ما، حيوان، إنسان أشياء خيالية أو يعبر عن أفكاره مجردة، ويتم إبداعها لكى تتحرك بمجهود إنسان» (١-١٩)، أو كما يعرفها البعض «بأنها موضوع بدون حياة يعامل كما لو كان حقيقة «خلاصة» القول من الخبرة والممارسة يمكن القول «إن أى شىء يمكن أن يتحول إلى عروسة، إذا اكتسب بعض الحياة التى يضيفها عليه الإنسان» (١-١٩) «فالمضرب، وقطعة القماش القديمة، وفرع الشجرة، وقطع الكرتون القديمة، وفرشاة الأسنان.. إلخ كل هذه الأشياء وغيرها مما نجده حولنا يمكن أن يتحول إلى عروسة لو تم استخدامها بشكل أو أسلوب إبداعى يحقق لها بعض الحياة من خلال أعمال خيال اللاعب.

هذه هى العروسة التى يمكن استخدامها والتى نقصدها هنا كوسيلة تربوية وتعليمية بمعنى لو تعاملنا مع مفهوم الوسيلة باعتباره مفهوم يطلق على «أى شىء يحمل المعرفة بين المصادر الناتجة عنه إلى المستقبل لها والمستهدف بها» (٣-٩) تكون العروسة واحدة من هذه الوسائل فالعروسة كوسيلة يحملها اللاعب أو الصانع مصدر المعرفة، خطابا يريد إيصاله إلى الآخر، المتلقى، وتكون العروسة هى الوسيط أو الوسيلة فى حمل هذا الخطاب.

أدوات الدراسة:

١- استبيان لتحديد خصائص عروسة مصرية لرياض الأطفال «صممت استمارة ذات إجابات محددة فى بعض الأحيان، وإجابات مقترحة فى أحيان أخرى للتعرف على استجابات عينة الدراسة نحو أسئلتها التى تدور حول تحديد الخصائص والسمات الواجب توافدها

فى العروسة المصرية والتى تدور حول:

١- تحديد نوع العروسة ٢- جنسها

٣- المرحلة العمرية لها ٤- الاسم الذى تقترحه لها

٥- خصائصها الاجتماعية ٦- خصائصها النفسية

٧- خصائصها الفيزيقية ٨- أفضل الخامات المناسبة لصنعها

٩- مجالات توظيفها ١٠- المواقف والخبرات التى يمكن للعروسة المشاركة فيها.

عينة الدراسة:

تم تطبيق الدراسة على طالبات الفرقة الثالثة بكلية رياض الأطفال - القاهرة فى العام الدراسى ١٩٩٦/٩٥ وعددهن (٥٧٤ طالبة) وقد تم اختيارهن باعتبارهن قد قمن أثناء الفصل الدراسى الأول، ولمدة شهور ثلاث، بالتعامل مع الأطفال داخل رياض الأطفال فى مادة التدريب الميدانى، وقد استخدمن ضمن الوسائل التعليمية التى وظفهن عدد من العرائس فى:

- رواية القصة
- الإرشاد والتوجيه داخل الفصل
- فى نشاط مسرح العرائس
- فى ركن الدراما الإبداعية

ومن هذه الممارسة اكتسبن عدد من الخبرات والمعارف نحو العروسة الأمثل التى يمكن توظيفها مع الأطفال فى هذه المرحلة العمرية.

أيضا لأنهن قد درسن خلال الفصل الدراسى الثانى تفصيلا

توظيف العروسة فى مسرح الأطفال داخل رياض الأطفال، لذلك كانت هذه العينة مناسبة لتطبيق الدراسة، للتعرف منهن من خلال الخبرة العلمية والدراسة الأكاديمية على أهم خصائص وسمات العروسة المصرية المناسبة لرياض الأطفال، كما جاء ذلك من تحليل إجابات على الأشياء المعد لذلك.

تطبيق الدراسة:

وزعت استمارات الاستبيان بشكل فردى على عينة الدراسة وطلب من كل مهم الإجابة تفصيلا على بنوده والالتزام بالإرشادات التى جاءت به عن أسلوب الإجابة. سواء الخاصة بالأسئلة المقننة أو المفتوحة كما طلب منهن أيضا تحديد موقفًا دراميًّا يمكن أن تقفه العروسة مع أصدقائها أو أقرانها يجسد خصائصها ويستفاد به فى علميته التنشئة التربوية والمعرفية لطفل ما قبل المدرسة.

نتائج الدراسة:

من خلال استقراء استجابات عينة البحث (٥٧٤) على عناصر الاستبيان التى تدور حول تحددى صفات وسمات العروسة المقترحة، كانت نتيجة هذا الاستقراء كما يلى:

١- نوع العروسة:

حول الاختيار من بين البشر أم الحيوانات أم الطيور. كانت استجابات العينة بنسبة مئوية للتكرارات كما يلى:

- اقتراح أن تكون العروسة من البشر بنسبة ٤ر٧١٪
- اقتراح أن تكون العروسة من الحيوان بنسبة ٢٤٪
- اقتراح أن تكون العروسة من الطيور بنسبة ٣٠ر٪

ويتفق هذا مع سمات وخصائص نمو الطفل فى مرحلة ما قبل المدرسة، التى يبدأ فيها بالوع بالآخر، ويتحول من التفرد والتمركز حول الذات إلى الإحساس بالآخر والتعامل فيه، وأن ما زالت لبعض تيايا التمركز حول الذات والتعلق بعالم الحيوان مواجداً.

٢- جنس العروسة:

نالت الأثاث كجنس للعروسة بنسبة مئوية قدرها ٦ر٧٣٪ أما الذكور فنالت نسبة ٣ر٣٦٪.

ينفق هذا أيضا مع خصائص طفل هذه المرحلة، والذى يرتبط بالأم بدرجة كبيرة، فإن أول أساس الصحة النفسية، إنما تستمد من العلاقة الحارة الوثيقة الدائمة، التى تربط الطفل بأمه، فالأم ذات دلالة فى عملية التطبيع الاجتماعى للطفل ولها الدور الأعظم فى مجرى تكوينه وغوه.

ويتفق هذا مع من يقوم بدور الأم وأن كانت وقيها أقل من الأم.

٣- المرحلة العمرية:

ومن بين المراحل العمرية المقترحة للعروسة، كانت مرحلة الطفولة والتى جاءت بنسبة مئوية من مجموع التكرارات ٥٢٪ تليها مرحلة الشباب ٢٪.

وهذا يتفق مع طبيعة نماذج التوحد، والرفيق الخيالى لطفل هذه المرحلة حيث إن الرفيق الخيالى يختلف باختلاف الظروف، ولكن من الملاحظ عموماً أنه حين يكون الطفل صغير السن، أى حين يكون فى حوالى الثالثة والنصف من العمر، فإنه يختار رفيقاً أكبر منه، وحين يصل إلى الرابعة أو حولها، فإن الرفيق يكون له نفس عمر الطفل،

وحين يتقدم العمر بالطفل إلى الخامسة، فإن رفيقه يمكن أن يكون أصغر منه سنًا (٤-١٧)، يعنى أنه يظل فى مرحلة الطفولة.

٤- الخصائص الفيزيقية للعروسة:

العروسة المقترحة لا بد وأن تكون جميلة، خمرية اللون، لها شامة على خدها، سوداء الشعر، تجدله على هيئة ضفائر، طويلة، رشيقة، نشطة مرحة.

أما الألوان التى تفضلها لثيابها فهى الألوان الدافئة المبهجة، الأحمر، البمبى، الأصفر، ولا مانع من استخدام اللون الأزرق والأبيض، وهى الألوان الأعلى تكرارا فى الاستجابات.

٥- الخصائص الاجتماعية للعروسة:

أما الطبقة التى يمكن أن تنتمى إليها العروسة، باعتبار أن الانتماء الطبقى يحدد بالضرورة، انتماء ثقافى، وقيمى، وبالتالى يحدد السلوك المناسب للعروسة، ولطبيعة المجتمع المصرى الذى يعتمد على تكوينه وتقدمه على الطبقة الوسطى، التى تشكل عصب المجتمع، فقد نال اقتراح انتماء العروسة للطبقة الوسطى أعلى تكرار ٥١٪ يليها الطبقة الشعبية ٤١٫٤٪ وتبعًا لخصائص أبناء هذه الطبقة، نجد أن العروسة المقترحة تمتاز بالقدرات الاجتماعية التالية: القدرة على التعاون مع الآخرين، إنها تحظى بوجود أصدقاء من حولها بنسبة ٩١٫٨٪، أما أصدقاؤها، وحسب طبيعة وخصائص أطفال هذه المرحلة فهم بالترتيب أطفال من البشر، سيدات، يليهم الحيوانات الأليفة، ثم الطيور، أما الحيوانات المفترسة وإن كان الغزال أعلاها تكرارا إلا أنها أقل التكرارات ٧،٦٪.

٦- الخصائص النفسية للعروسة:

تحدد خصائص العروسة النفسية بالنسب التالية، جريئة ١ر٩١٪، لا تخاف ٩ر٩١٪، مستقلة ٤ر٨٤٪، هادئة ٧ر٧٧٪، متسامحة ٥ر٨٥٪، تقبل النقد ٥ر٨١٪.

٧- اسم العروسة:

مما لا شك فيه أن اختيار اسم للعروسة يشكل تحديا لمن يختار، أولا لأنه لا بد وأن يعبر عن مصريتها، بمعنى ألا يكون مشتقا من اسم غير مصرى، وثانيا أن يكون له وقع موسيقى سهل الحفظ والقبول.

وقد صادف الباحث نفس المشكلة عند كتابته مسرحية للأطفال عن عروسة مصرية، وقد اتفقت الاستجابات مع اختيار الباحث لاسم عروسته وجاء أعلى تكرار فى الأسماء المقترحة للعروسة (٢٠٪) لاسم (نوسة) وحتى ولو جاء اقتراح عينة البحث لإرضاء الباحث بشكل غير شعورى، بوصفه أستاذا لأفراد العينة، فإن الاستناد الذى يركن إليه الباحث فى اعتماد هذا الاختيار، يجىء من منطلق مصرية الاسم، وتفرده وعدم وجود مرادف عربى له، ولسهولة نطقه وموسيقاه.

٧- الخامات التى تصنع منها العروسة:

أما بالنسبة للخامات التى يمكن أن نصنع منها هذه العروسة فقد جاءت الاستجابات متواصلة ثقافيا مع العروسة القطنية التى كانت تلعب بها أطفال مصر فى زمن ليس ببعيد. فالخامات الأعلى تكرارا كانت القماش (١ر٨١٪) مع استخدام القطن ٧١٪ والأسفنج

- ٤٥،٥١٪ كمادة للحشو، واستخدام قطع الإكسسوار الحريمى (الزراير - الترتر - الخيوط.. إلخ) لتزين العروسة، وأفضل الأشكال المقترحة لصنعها هو شكل عروسة القفاز بنوعيها، القابض على الأشياء أو المتكلم.

الخلاصة:

نخلص مما سبق إلى أن العروسة المقترحة يمكن أن تكون فى الصورة التالية:

«هى عروسة لطفلة مصرية اسمها «نوسة» رشيقة، وجميلة، خمرية اللون، على خدها شامة أو حسنو، شعرها أسود مجدول على هيئة ضفائر طويلة، ترتدى ثيابا بسيطة، يتميز منها الألوان، الأبيض، الأحمر، الأصفر، الأزرق. مصنوعة من القماش والقطن والأسفنج، بأسلوب عرائس القفاز.

هذه العروسة لا تعيش بمفردها بل تعيش مع أصدقائها من الأطفال والحيوانات والطيور. والتى تدخل معهم فى علاقات اجتماعية مختلفة، يحدد تفاعلها منها سماتها الاجتماعية (التعاون - حب الآخرين) والنفسية (الجرأة وعدم الحزن، والانبساط، وتقبل النقد).

هذه هى عروستنا المصرية كما اقترح خصائصها وسماتها عينة الدراسة من الطالبات/ المعلمات فى كلية رياض الأطفال.. وإن كان لا بد من معرفة رؤية الأطفال تجاهلها، ومدى تقبلهم لها. وهذا موضوع المرحلة الثانية من هذه الدراسة.

جدول بالتكرارات على استجابات الاستبيان

نوع العروسة

م	نوع العروسة	ك	ب٪
١	من البشر	٤١٠	٪٧١،٤
٢	من الحيوانات	١٣٨	٪٢٤
٣	من الطيور	٢٦	٪٠٠،٠٣
	المجموع	٥٧٤	

جنس العروسة

م	الجنس	ك	ب٪
١	أنثى	٤١٣	٪٧٣،٤
٢	ذكر	١٤٨	٪٢٦،٣
	المجموع	٥٦٦١	

المرحلة العمرية

م	المرحلة العمرية	ك	ب٪
١	الطفولة	٣٧٢	٪٥٢
٢	الشباب	١٩٠	٪٢٦
٣	البلوغ	١١٩	٪١٦،٥
٤	كهل	٣٨	٪٠٠،٠٥
	المجموع	٧١٩	

ثانيا: الخصائص الاجتماعية للعروسة

البيئة

م	البيئة	ك	ب٪
١	شعبية	١٨٦	٪٤١،٤
٢	متوسطة	٢٣٠	٪٥١
٣	راقية	٣٣	٪٠٠،٠٧
	المجموع	٤٤٩	

التعاون

م	التعاون	ك	ب٪
١	متعاونة	٥١٠	٪٩٢،٧
٢	غير متعاونة	٤٠	٪٠٠،٠٧
	المجموع	٥٥٠	

المهنة

م	العمل	ك	ب٪
١	تعمل	١٩٩	٪٣٩،٩
٢	لا تعمل	٣٣٩	٪٩٣،٠٠
	المجموع	٥٣٨	

العلاقات الاجتماعية

م	نوع العلاقة	ك	ب%
١	لها أصدقاء	٥٠٨	%٩١،٨
٢	ليس لها أصدقاء	٤٥	%٠,٠١٣
	المجموع	٥٥٣	

اسم العروسة

م	الاسم	ك	ب%
١	تينا	٣	
٢	طماطم	٣	
٣	بوس	٣	
٤	نوسة	٤٢	%٠،٠٧
٥	كوكى		
٦	أرنوب	٥	
٧	مشمش	٧	
٨	دباريبو	١٠	
٩	خضره	٩	
١٠	بندق	١١	
١١	سمسم	٢٠	
١٢	بطوطه	٣٩	
١٣	فرفوره	٧	
١٤	سوسو	٩	
١٥	بقلظ	٧	
١٦	الأراجوز	١٣	
١٧	فاطمة	٤	
١٨	لوزة	٦	

ملحق (١)

م	نوع الأصدقاء	ك	ب٪
١	طيور		٪١٣،٩
	حمام	٣	
	بطة	١٤	
	عصفورة	٩	
	إبل	٦	
	دجاجة	١٣	
	وزة	٦	
	المجموع	٥٨ (٥١)	
٢	حيوانات أليفة		٪٢١،٢
	أرنب	٣٦	
	حمار	٣	
	قطة	١٧	
	بقرة	١١	
	كلب	٣	
	ضفدعة	١١	
	المجموع	٨٧(٨١)	
٣	حيوانات مفترسة		٪٧،٦
	أسد	٥	
	فيل	٦	
	ثعلوب	١	
	دب	٣	
	غزال	١٢	
	قرد	١	
	المجموع	٣٢(٢٨)	
٤	من البشر		٪٥٧،٤
	أطفال	٥٤	
	سيدات	١٤٠	
	رجال	٤٥	
	المجموع	٤١٦ (٢٣٩)	

الخصائص النفسية

م	الخاصة	ك	ب٪
١	منطوية	٢٦	
٢	جريئة	٥١٨	٪٩٠،٢
٣	تخاف من الآخرين	٢٠	
٤	لا تخاف	٥٢٧	٪٩١،٩
٥	تعتمد على الآخرين	٦٦٨	
٦	مستقلة	٤٨٧	٪٨٤،٤
٧	عصبية	٩٠	
٨	هادئة	٤٤٦	٪٧٧،٧
٩	متسامحة	٤٩١	٪٨٥،٥
١٠	عنيفة	٥٢	
١١	تقبل النقد	٤٦٨	٪٨١،٥
١٢	لا تقبل النقد	٧٣	

م	السن	ك	ب٪
١	جميلة	٤٧٠	٪٨٢،٤
٢	غير جميلة	٤٠	
٣	بها مثيرات	٣٢٤	٪١٥٦

م	اللون	ك	ب٪
١	بنى	٤٥	
٢	بيج	١٢	
٣	أبيض	١٩٨	٪٣٤٥
٤	أخضر	١٤٤	٪٢٥
٥	بنفسجى	٤٣	
٦	أحمر	٢٧٥	$٤٧،٩
٧	أزرق	٨٨	٪١٥،٥
٨	أصفر	١٢٠	٪٢٢،٢
٩	بنبى	٣٥	
١٠	المشجر	١٥	
١١	فوشيه	١٤	
١٢	برتقالى	٣١	
١٣	لبنى	٢٤	
١٤	رمادى	٢٠	
١٥	وردى	١٦٦	
١٦	أسود	١٢١	
١٧	ذهبى	٩	

الخامات التى تصنع منها

م	الخامة	ك	ب%
١	تطفيه	٧٧	
٢	ورق	٧٤	
٣	قماش	٤٦٦٧	%٨١،٩
٤	قطن	٤٠٨	%٧١،٠
٥	قطن	٢٦٣	%٤٥،٨
٦	أسفنج	١٣	
٧	خشب	١٣٧	
٨	صوب	١٣٤	
٩	زراير	٢	
١٠	جلد	١٢٤	
١١	حرير	٦	
١٢	ترتر	٢٠	
١٣	أكياس	١٨	
	ستان	٢٠	

ملحق ٢

استبيان لتحديد خصائص وسمات عروسة مصرية لرياض الأطفال

اسم الطالبة:

الفرقة: الشعبة: الرقم المسلسل:

فى محاولة لإبداع عروسة مصرية لطفل ما قبل المدرسة تساعد المعلمة فى الفصل فى المجالات التعليمية والتربوية والترفيهية.

اختارى العروسة المناسبة وتحدثى عن أهم خصائصها فى النقاط التالية:

١- نوع العروسة:

(١) من البشر. ( )

(٢) من الحيوانات. ( )

(٣) من الطيور. ( )

٢- جنس العروسة:

(١) أنثى. ( )

(٢) ذكر. ( )

٣- المرحلة العمرية للعروسة:

(١) طفلة/ طفل/ حيوان/ طائر ما صغير. ( )

(٢) شاب/ شابة/ حيوان/ طائر ناضج. ( )

(٣) امرأة/ رجل/ حيوان/ طائر ما كبير. ( )

(٤) كهل/ امرأة عجوز. ( )

٤- اسم العروسة الذى تقترحيه لها؟

٥- الخصائص الاجتماعية للعروسة؟

(١) من بيئة (شعبية/ متوسطة/ راقية) ( )

(٢) متعاونة (متعاونة مع الآخرين/ غير متعاونة) ( )

(٣) ما مهنتها؟ ( )

(٤) هل لها أصدقاء؟ ( )

* من هم؟

- خصائص اجتماعية أخرى للعروسة؟

- ماهى؟

....

....

....

٦- الخصائص النفسية للعروسة؟

(١) منطوية/ جريئة ( )

(٢) تخاف من الآخرين/ لا تخاف ( )

(٣) تعتمد على الآخرين/ مستقلة ( )

(٤) عصبية/ هادئة ( )

(٥) متسامحة/ عنيفة ( )

(٦) تقبل النقد/ لا تقبل النقد ( )

- خصائص نفسية أخرى؟

- ما هى؟

....

....

....

٨- ما هى الألوان التى تفضليها لثيابها؟

٩- اشرحى ثيابها بالتفصيل؟

* ارسمى مخطط كروكى للعروسة موضحة أهم ملامحها ووصف الملامح من وجهة نظرك؟

* تصنيع العروسة:

١- ما هى أفضل الخامات فى رأيك التى يمكن أن تصنع منها العروسة؟

....

....

....

٢- كيف تصنع هذه العروسة؟

- حددى الخطوات التى تتبيعها لتصنيع العروسة؟

....

....

....

٣- أرفقى صورة للعروسة:

- بفضل شريحة (فيعليميه) Slide للعروسة من أكثر من زاوية أو جانب.

نحو عروسة مصرية

- **تقديم**

عند الحديث عن العروسة والطفل لا بد أن نوضح الفرق بداية من الدمى والعرائس، فالدمى "Dolls" هى أشكال نحتية صغيرة تمثل أشكال إنسانية، وقد استخدمت منذ البدايات الأولى للحضارات الإنسانية، إما كرموز دينية، أو كتعاويذ وأشياء تدفن فى المقابر، أو كلعب أطفال،[١] ويغلب عليها الثبات وعدم الحركة إلا أن منها القليل المفصلى ذو الحركة المحدودة.

أما العرائس "Puppets" والتى اشتق اسمها من الكلمة اللاتينية "Pupa"، فهى أيضا تشكيل فنى (نحتى أو تصويرى) لأشكال، إنسانية، أو لحيوانات، أو لأشكال تجريدية، يمكن تحريكها عن طريق مفاصل للإيهام بالحياة[٢] أى أن العروسة هنا هى شكل (نحتى أو تصويرى) يتم تحريكه عن طريق لاعب إنسان، يكسبها من خلال الحركة حياة خاصة بها، ترتبط بموقف، يقدم إلى الطفل بقصد تسليته وإمتاعه أو للمساعدة فى العملية التربوية والتعليمية.

والعروسة بهذا المعنى هى التى نقصدها فى هذه الدراسة، والتى تنظر إليها بوصفها واحد من الوسائل التعليمية المساعدة والتى تخضع لعدد من الخصائص النفسية والتربوية فى تصنيعها وتوظيفها مع طفل رياض الأطفال.

مشكلة الدراسة:

إن أهمية توظيف العرائس فى الفصل مع الأطفال، واستخدام العروسة كوسيلة تعليمية تربوية، تجد سحرها لدى الطفل، وتساعد

على تنمية إبداعه، وقدراته الذاتية، والتى تجد قبولاً لدى الأطفل «الذين قد يثقوا فى العروسة قبل أن يثقوا فى الإنسان»[٣] كل هذا معروف لكل من يعمل فى مجال تعليم وتنشئة طفل ما قبل المدرسة.

لكن ومع قربنا من القرن الواحد والعشرين، وإيمانا بضرورة استخدام كل ما يمكننا لتنمية إبداع الطفل، ذلك الإبداع الذى يعده كفرد قادر على مواجهة المشاكل المتزايدة فى العالم من حوله، يكون من ضمن وسائل تنمية هذا الإبداع العروسة.. إلا أن ثقافتنا المصرية حتى الآن تخلو من وجود العروسة المتميزة بخصائص فيزيقية ونفسية واجتماعية، مصرية صميمة حتى عروسة الأراجوز الشهيرة، لم تبدع فى الأصل للطفل، لذلك نجد أن كل العرائس أو الدمى المستخدمة مع الطفل خارج أو داخل الفصل هى عرائس مستوردة.. غريبة عن ثقافتنا.. بعيدة عن وجداننا ومع ذلك لا تجد المعلمة بداً من استخدامها وتوظيفها داخل الفصل حتى يوجد البديل. ومن هنا كان الدافع إلى القيام بهذه الدراسة فى محاولة للإجابة عن تساؤل مؤداه «هل يمكن إبداع عروسة مصرية متميزة يمكن توظيفها فى رياض الأطفال».

هدف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة بجزئيها أو بمرحلتيها إلى الإجابة على التساؤل الرئيسى لها وهو هل يمكن إبداع عروسة مصرية متميزة يمكن توظيفها فى رياض الأطفال، وقد تم فى المرحلة الأولى (٩/٩٥) التعرف على خصائص هذه العروسة من خلال دراسة أجريت على الطالبة/ المعلمة فى كلية رياض الأطفال بالقاهرة،

وكانت نتيجة الدراسة تحديد خصائص العروسة المصرية والتى جاءت كما يلى:

هى عروسة لطفلة مصرية تسمى «نوسة» رشيقة، جميلة، خمرية اللون، على خدها شامة «حسنة»، شعرها أسود مجدول على هيئة ضفائر طويلة، ترتدى ثيابًا بسيطة، يتميز بها الألوان (الأبيض، الأحمر، الأصفر، الأزرق) مصنوعة من القماش والقطن والأسفنج بأسلوب عرائس القفاز.. المتكلمة، أو القابضة على الأشياء. تعيش هذه العروسة مع أصدقائها من الأطفال والحيوانات والطيور، التى تدخل معهم فى علاقات اجتماعية مختلفة، يحدد تفاعلها معهم سماتها الاجتماعية (التعاون – حب الآخرين) والنفسية (الجرأة، عدم الخوف، الانبساط، تقبل النقد).

وعليه كان لا بد من القيام بالجزء الثانى أو المرحلة الثانية من هذه الدراسة وهى التى نعرضها هنا والتى تهدف إلى «دراسة مدى تقبل الأطفل داخل فصل رياض الأطفال لهذه العروسة» وذلك من خلال تصنيعها بنفس المواصفات السابقة، ثم استخدامها كوسيط تعليمى فى البرنامج الدراسى من خلال أى من الأنشطة التربوية أو التعليمية، ثم ملاحظة تفاعل الأطفال معها للتعرف على مدى تقبلهم لها.

أهمية الدراسة:

تتحدد أهمية الدراسة بوصفها تطبيق «عملى يقصد منه التعرف على وجهة نظر واتجاهات الأطفال نحو هذه العروسة، التى صممت من أجلهم وتقيمها شكلاً وموضوعاً حتى يمكن استكمال أطراف

حلقة التواصل ما بين المعلمة والطفل من خلال خطاب تعليمى تثيقفى ترسله المعلمة عبر وسيط هو العروسة ويكون هذا الوسيط قادر على نقل الخطاب من جهة ومقبول من المتلقى من جهة أخرى، وهو الطفل المستهدف من الخطاب والذى يجب أن يتعاطف ويتفاعل مع الوسيط حتى يحقق الخطاب التعليمى أو التثقيفى الهدف منه.

من هنا تأتى هذه أهمية الدراسة. التى تعتمد على وجهة نظر الطفل وتقبله للعروسة.

الدراسات السابقة:

من جانب آخر لو حاولنا استعراض الدراسات السابقة حول العرائس والأطفال سوف نجد أن معظم الدراسات السابقة تدور حول محورين.

المحور الأول: يدور حول أساليب تصنيع العرائس والخامات التى يمكن تصنيع العرائس منها أو أساليب التحريك المختلفة.

على سبيل المثال وليس الحصر، نجد دراسة بعنوان «التعبير التشكيلى لفن العرائس فى التليفزيون والسينما»[٤]، تدور حول تقنيات صنع العروسة فى التليفزيون والسينما، وكيف تطورت هذه التقنيات لتواكب التطور التقنى الحديث فى التصنيع والتصوير والتحريك.

أيضا دراسة حول «التعبير التشكيلى للعرائس»[٥]، فى الوسائل التعبيرية وفيها يحاول الباحث أن يدرس العروسة كأداة تشكيلية تعبيرية فى المسرح باعتبار أن مسرح العرائس هو مسرح الشكل، وأنه تعبير تشكيلى يخدم فكر ما.

وهناك عديد من الدراسات المماثلة أو التى تدرس خامات التصنيع(*).

المحور الثانى:

وهو محور التوظيف لهذه العرائس، فى واحد من الدراسات التى تدور حول هذا المحور بعنوان «العروسة والدمى فى الأساطير»[٦] تشير الباحثة إلى أن العروسة هى دمية ذات قدرات درامية، لها أثر فعال حول المشاهد وهى تخاطب الطفل بطريقة رمزية من خلال الحواديت.

دراسة أخرى تدور حول «استغلال مسرح العرائس فى تعديل بعض السلوك المشكل لدى أطفال الروضة»[٧] وفيه تتحدث الباحثة عن القدرات والمهارات التى يمكن أن تنميها العرائس لدى الأطفال، من خلال مسرح العرائس وكيفية توظيف مسرح العرائس فى رياض الأطفال. وأخيرًا دراسة حول «استخدام لبعض أنواع العرائس وأثره فى تربية الطفل فنيًا وعلميًا»[٨] وتدور حول ضرورة تدريس مادة العرائس ضمن مقررات التربية الفنية.

هذه بعض نماذج للاتجاهات السائدة فى الدراسات السابقة حول العرائس وتوظيفها مع طفل ما قبل المدرسة. والتى تؤكد جميعها على ضرورة القيام بدراسة للتعرف على وجهة نظر الطفل فى عروسته وهذا ما دفع إلى القيام بهذه الدراسة وحدد أهميتها.

تساؤلات الدراسة:

مما سبق يمكن أن نحدد تساؤلات الدراسة فى تساؤل عام مؤداه «أنه ويعد التعرف على خصائص العروسة المناسبة لفصل رياض

الأطفال من وجهة نظر الطالبة/ المعلمة. فما هى وجهة نظر الطفل المستهدف تجاه هذه العروسة، ومدى تقبله لها وتفاعله معها.

إجراءات الدراسة:

وللإجابة حول هذا التساؤل كان لا بد من القيام بهذه الدراسة الميدانية للتعرف على مدى قبول الطفل لعروسته من خلال محاور ثلاث هى:

١- مدى قبول العروسية فيزيقيا.

٢- مدى توحد الطفل مع العروسة وسلوكها «التقبل النفسى».

٣- مدى تقبل الطفل للعروسة اجتماعياً.

عينة الدراسة:

تشمل عينة الدراسة عدد (٣٦٨) طفلاً من أطفال رياض الأطفال الذين تم اختيارهم عشوائيًا من الاستجابات التى تم تسجيلها على الاستمارة المخصصة لذلك من الطالبة/المعلمة بالفرقة الرابعة كلية رياض الأطفال القاهرة (١٩٩٧/٩٦) وتتوزع العينة إلى (١٨٩) طفل من البنين، (١٧٩) طفلة من البنات، وهم جميعًا من أطفال مدارس رياض الأطفال لمحافظتى القاهرة والجيزة والذين تتراوح أعمارهم ما بين (٤-) سنوات وهم عينة ممثلة للأطفال المستهدفين من توظيف العروسة.

أدوات الدراسة:

إستمارة استبيان صممها الباحث لتسجيل استجابات الأطفال نحو محاور الدراسة وتقوم بتسجيلها الطالبة/المعلمة. وتشمل هذه الاستمارة نوعين من الأسئلة.

١- أسئلة مقيدة تدور حول الاستجابات المباشرة نحو العروسة ثم أسئلة مفتوحة لاستبيان الدوافع الكامنة وراء الاستجابات المباشرة.

وقد روعى فى تطبيق الاستمارة:

١- أن تعيد الطالبة صياغة السؤال بلغتها - بمفهوم يصل إلى الأطفال.

٢- الاهتمام بالاستجابات التى تجىء حول الأسئلة المفتوحة، مع التفرقة بين استجابات البنين عن استجابات البنات.

أهم المفاهيم التى يدور حولها الاستبيان:

١- **القبول الفيزيقى**: ويقصد به مدى قبول الأطفال للعروسة كعمل فنى له حدود شكلية، وبمواصفات ترتبط باللون والخامة والزى.

٢- **القبول النفسى**: ويقصد به مدى توحة الطفل بالمدرسة ويقصد بالتوحد هنا «عملية اكتساب الطفل الصفات المحببة إلى النفس، والتى يرجو أن تكون مكملة له، من شخصية يحبها، ويحاول أن يتخذها مثلاً يحتذى به».

٣- **القبول الاجتماعى**: ويقصد به مدى قبول الطفل للعروسة كرفيق لعب.

تطبيق الدراسة:

وقد تم تطبيق الاستبيان بمعرفة الطالبات/ المعلمات بالفرقة الرابعة فى كلية رياض الأطفال، بالقاهرة (١٩٩٧/٩٦) خلال فترات التدريب الميدانى على الأطفال فى المدارس الواقعة فى محافظتى القاهرة والجيزة (القاهرة الكبرى) وقد تم ذلك على النحو التالى:

١- بعد أن تم شرح الاستبيان والهدف منه وكيفية تطبيق وتسجيل الاستجابات.

٢- طلب من كل طالبة أن تصمم عروسة حسب المواصفات السابقة ذكرها ثم توظيفها فى موقف تعليمى أو تربوى فى أى من الأنشطة المتنوعة التى تقوم بها فى فصل الرياض والتى تتنوع ما بين رواية قصة بطلتها العروسة، نوسة، أو موقف تمثيلى عرائسى من خلال مسرح العرائس يدور حول موقف أو خبره للعروسة نوسة ويرتبط بخصائصها النفسية والاجتماعية السابق تحديدها.

٣- تجميع الاستجابات فى الاستمارة مع الالتزام بالدقة فى الإجابات عن الأسئلة المفتوحة وتميز استجابات البنات عن البنين.

٤- تم اختيار عدد من الاستمارات عشوائيًا من بين استمارات الاستجابات وشكلت عينة الدراسة.

نتائج الدراسة:

وقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

أولاً بالنسبة للقبول الفيزيقى

كانت استجابات الأطفل نحو الأسئلة المطروحة حول القبول الفيزيقى كما يلى:

س	السؤال	تطبيق الإجابة		إجابات البنات		لم يجب		إجمالى الإجابة	
		العدد	نسبة٪	العدد	نسبة٪	العدد	نسبة٪	العدد	نسبة٪
	إجمالى العينة	١٨٩	٪١٠٠	١٧٩	٪١٠٠			٣٦٨	٪١٠٠
١	من يحب العروسة نوسة؟	١٢٧	٪٦٤	١٢٤	٪٦٩	٦١	٪٢٧	٢٥١	٪٨
٢	من لا يحب العروسة نوسة؟	٣٥	٪١٨٫٥	٢١	٪١١٫٧			٥٦٦	٪١٥
٣	ماذا أعجبك فى العروسة نوسة؟								
	أ- شكلها؟	١٠٢	٪٨٠	١٠٠	٪٨٠			٢٠٢	٪٨٠
	اقتراحات حول الشكل	٣٥	٪٣٤	٥٠	٪٥٠			١٥	٪٤٢
	ب- ثيابها؟	٧٨	٪٨٦	٨٠	٪٨٠			١٥٨	٪٤٢
	اقتراحات حول الثياب	٣٥	٪٣٤	٥٠	٪٥٠			٨٥	٪٤٢

ثانيا: القبول النفسي «التوحد»

س	الأسئلة	إجابة البنين		إجابات البنات		لم يجب		إجمالي الإجابة	
		العدد	نسبة٪	العدد	نسبة٪	العدد	نسبة٪	العدد	نسبة٪
	إجمالي العينة	١٢٧	٪٧٠	١٢٤	٪٦٩	٦١	٪٢٧	٢٥١	٪٦٨
١	من يحب أن يكون مثل نوسة؟	٩٠	٪٧٠	٩٩	٪٧٩			١٨٩	٪٧٢.٥
٢	من لا يحب أن يكون مثلها؟	٤٦٦	٪٣٦	٣٠	٪٢٤			٧٦	٪٣٠
٣	ما الذي أغضب من نوسة؟	٤٦	٪٣٦	٣٦٦	٪٢٩			٨٢	٪٣٢

ثالثا: القبول الاجتماعي

س	الأسئلة	إجابة البنين		إجابات البنات		لم يجب		إجمالي الإجابة	
		العدد	نسبة٪	العدد	نسبة٪	العدد	نسبة٪	العدد	نسبة٪
١	هل تذهب لعيد ميلاد نوسة إذا دعتك	١١١	٪٨٥	١١١	٪٩٢			٢٢٢	٪٦٠
٢	هل تدعو نوسة لعيد ميلادك (إجمالي العينة)	١٤٠	٪٧٤	١٢٦	٪٧٠			٢٦٩	٪٧٢
٣	هل تشارك نوسة في الاحتفال بعيد ميلادك؟	٩٥	٪٦٧	١٤٠	٪٧٨			٢٣٥	٪٩٣

تحليل النتائج

باستخدام المنهج الوصفي لتحليل استجابات الأطفال على الأسئلة المقننة محور الاستبيان، توصل الباحث إلى الدلالات التالية للاستجابات.

أولاً: بالنسبة للقبول الفيزيقي

كان إجمالي العينة ٣٦٨ طفلاً، أجاب منهم عن أسئلة الاستبيان ٢٥١ طفلاً بنسبة ٨٪ وهي نسبة مرضية ولو وضعنا في الاعتبار

صغار السن وأن الدراسة طبقت مع بداية العام الدراسى، وكثير من الأطفال لم يعتادوا المناخ العام للفصل بعد، وكان توزيع العينة التى أجابت حسب الجنس ٦٤٪ بنين و٦٦٩٪ من البنات بواقع (١٨٩ بنين – ١٧٩ بنات).

من يحب العروسة نوسة؟

أول تساؤلات البحث كانت حول من يحب العروسة نوسة وقد جاءت دلالات الإجابات إيجابية حيث جاءت من البنين بواقع ٦٤٪ ومن البنات ٦٩٪ وهى نسبة تتوافق مع جنسى العروسة وجنس البنات من العينة. أما من لا يحب نوسة فكانت نسبة البنين ١٨٪ ومن البنات ١١،٧٪ وهذه النسبة تدل على وجهة نظر كل من الجنسين نحو العروسة التى تمثل جنس البنات بشكل عام أو بمعنى آخر تشير إلى ما يعرف بالتنميط الجنسى فى التوحد ويقصد به اصطناع المعتقدات والاتجاهات وأوجه النشاط التى تحكم الحضارة والتى ينشأ فيها الطفل ويعتقد بأنها مناسبة للجنس الذى ينتمى إليه وعند بلوغ سن الخامسة، نجد أن معظم الأطفال يكونون على وعى بكثير من أنوا ع السلوك المناسب مع جنسهم[١٠] وهذه سمة عامة تسود الاستجابات، أما عن دوافع هذا الحب فقد نشأ من سلوك العروسة نوسة الإيجابى فهى تعطى لإخوانها الأشياء، بتسمع الكلام، وشطره، وجميلة، وعشان عمرو بيحبها... إلخ».

أما عن مظاهر الإعجاب فقد نال الإعجاب بالثياب نسبة أعلى من الإعجاب بالشكل العام لدى البنين فقد جاءت الاستجابات نحو الإعجاب بالشكل ٨٠٪ أما الثياب فقد كانت ٨٦٪ أما بالنسبة للبنات فقد تساوى الإعجاب بالشكل مع الثياب.

مع هذا فقد كانت هناك اقتراحات حول الشكل والثياب من كل من البنين (٣٤٪) والبنات (٥٠٪)، وتدور هذه الاقتراحات، حول لوى الشعر الذى يريده البعض أصغر، وأن نضع فوينكة على شعرها بدلاً من الضفائر، أن تلبس جزمة، وتحط روج، وتعمل قوصة، أما اقتراحات البنات فكانت «تلبس إيشارب زى أختى الكبيرة، تلبس فستان، أو بنطلون، أو فستانها يبقى طويل شوية.

ثانيًا: القبول النفسى «التوحد»

من إجمالى نسبة العينة التى استجاب للأسئلة المختلفة للاستبيان كانت البنات بطبيعة الجنس أكثر توحداً مع العروسة عن العينة، فقد جاءت نسبة البنات اللاتى يحببن أن يكن مثل نوسة (٧٩٪) والبنين (٧٠٪) ويرجع هذا أيضا إلى ظهور ما يعرف بالتنميط الجنسى فى هذه المرحلة العمرية وينتج هذا من إجابات الأطفال حول أسباب رفضهم أن يكونوا مثل نوسة «لأنى ولد وهى بنت» «لأنى ولد وعايزها تلبس بدلة».

أما نسبة من لا يجب أن يكون مثلها من البنين فقد ارتفعت أيضًا عن البنات فقد جاءت نسبة البنين ٣٩٪ والبنات ٢٤٪ ويرجع هذا إلى المواقف ذات الاتجاهات السلبية التى وقفتها نوسة من أصدقائها (علشان أنانية، لا تسمع الكلام، تقطف الزهور، لا تساعد ماما). وحتى وأن تم تحول نوسة إلى المواقف الإيجابية، فى نهاية الموقف، يرجع هذا فى رأيى إلى أن التحول يحدث بشكل سريع فى الموقف، ولم يدعم عن طريق المعلمة بالشكل الكافى أثناء المناقشة مع الأطفال، مما

جعل البعض يرفض نوسة وقد جاءت نسبة الغاضبات من البنات على نوسة أكثر من نسبة من لا يحبها فقد جاءت بنسبة (٢٩٪).

ثالثاً: القبول الاجتماعى

من الاستجابات اتضح قبول الأطفال اجتماعياً للعروسة نوسة حيث قد قبلوا وعدتها لحضور عيد ميلادها بنسبة (٥٨٪) من إجمالى العينة. من البنين و٦٢٪ من البنات وهى تعادل (٨٧٪) من نسبة البنين الذين أجابوا على الاستبيان (٨٩٪) من البنات اللاتى أجبن على الاستبيان.

من إجمالى العينة أيضا كان هناك ٧٤٪ من البنين قد وافقوا على دعوة نوسة لحضور عيد ميلادهم، ومن البنات ٧٠٪ أما بالنسبة من رغبوا فى مشاركة نوسة كرفيق فى النشاط فى أعياد الميلاد فقد بلغوا ٦٧٪ من إجمالى البنين أما البنات فيبلغن ٨٧٪ من إجمالى العينة وقد تنوعت أنشطة المشاركة ما بين الغناء والرقص ورواية القصة.

أما عن دوافع قبول الدعوة فقد كانت «لتناول الحلوى» أو لأحضر لها، هدية لأنى أحب نوسة، علشان هى قالت أجى «بمعنى أنها جميعا استجابات تدل على قبول نوسة بخصائصها كرفيق فى اللعب. أما من رفض الذهاب من البنين منهم من قال «لأنه عيب، لأنى ولد وهى بنت، بابا مش حيخرجنى» وجميعها إجابات ترتبط ببعض القيود الاجتماعية الخارجة عن إرادة الطفل، وتؤكد فى نفس الوقت على القبول الاجتماعى للعروسة نوسة.

الخلاصة

نخلص مما سبق أن العروسة نوسة قد لاقت ككيان عرائسى له وظائف فيزيقية ونفسية واجتماعية مرتبطة بثقافتنا لتقاليدنا قبول الأطفال سواء على المستوى النفسى أو الاجتماعى.. وهذا يشير إلى أهمية وجود مثل هذه العروسة، وعليه فإن الباحث يستخلص من دراسة عدد من التوصيات التى يحصرها فى:

١- الاهتمام بتدريب العاملين فى مجال رياض الأطفال، معلمات وأمينات مكتبات وغيرهم على التعامل بالعرائس فى الأنشطة المختلفة داخل الروضة أو المكتبة.

٢- توظيف العروسة بشكل أكثر وعيًا ومساحات زمنية كافية فى أجهزة الإعلام المرئى والاستفادة منها فى التنشئة الثقافية للطفل المصرى عبر شاشات التليفزيون فقد أثبتت الدراسة مدى جدوى التعامل بالعرائس مع الأطفال.

الهوامش

1- Lexicon Encyc lop edia (us. A, new, York- 1988) v. 6-p. 22H.

2- Ibd vol 15 p 6266.

3- Hans J. schmidit, Learning with puppets, (u.S.A, Meriwether, pub. Ltd, 1978)

٤- حسن عبد الفتاح درويش: التعبير التشكيلى لفن العرائس فى التليفزيون والسينما، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان، ١٩٨٨.

٥- فريد حنا شاروبيم: التعبير التشكيلى للعرائس فى الوسائل التعبيرية رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان ١٩٩٣.

٦- سلوى محمد عامر: العروسة والدمى فى الأساطير. رسالة لنيل درجة الماجستير - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان ١٩٩١.

٧- هانم أبو الخير الشربينى: استغلال مسرح العرائس فى تعديل بعض أنماط السلوك المشكل لدى أطفال الروضة رسالة لنيل درجة الماجستير كلية البنات عين شمس ١٩٨١.

٨- وداد عبد الحليم جاد: استخدام لبعض أنواع العرائس وأثره فى تربية الطفل، رسالة لنيل درجة الماجستير - كلية التربية الفنية.

(*) ثبت ببعض الدراسات السابقة فى مجال العرائس:

(أ) أمانى سليمان محمود، العروسة الشعبية فى مصر ومدى الإفادة منها فى المجالات الحرفية المرتبطة بالأشغال الفنية، التربية الفنية، حلوان ١٩٨٥.

(ب) حسن محمد على، البرامج المستوردة الموجهة للأطفال فى التليفزيون المصرى دراسة تطبيقية، معهد الدراسات العليا للطفولة، عين شمس ١٩٩٢.

(ج) سعيد محمود أبو رية، دراسة فى صناعة الدمى المتحركة فى شخوص

مسارح خيال الظل المنتشرة فى مصر منذ العصر الفاطمى والإفادة منها فى تدريس الأشغال الفنية فى كلية التربية الفنية، التربية الفنية، حلوان ١٩٨٤.

(د) ليلى أحمد أحمد طه، العناصر التشكيلية فى العروض المسرحية للأطفال، فنون جميلة، حلوان ١٩٩٢.

(هـ) محمود حامد محمد صالح، مداخل تجريبية لاستلهام مقومات الفن الشعبى المصرى لعمل نماذج متميزة من العرائس تمثل بعض أقاليم مصر المختلفة، التربية الفنية، حلوان ١٩٩٣.

(و) منال عبد الفتاح عبد الحميد، أثر استخدام العرائس كمدخل تعليم الطفل بعض المهارات الفنية والاجتماعية المتعلمة بمفهوم الدور، التربية، طنطا ١٩٩٢.

٩- عزيزة سمارة وآخرون: سيكولوجية الطفولة (الأردن - دار الفكر ١٩٩٣) ص ١٩٥.

١٠- جون كونجر وآخرين، سيكولوجية الطفولة والشخصية، ترجمة أحمد عبد العزيز سلامة، (دار النهضة العربية - القاهرة بدون) ص ٣٣٣.

(٢)
الألغاز الشعبية واكتشاف الطفل الموهوب

• مقدمة

الطفل الموهوب.. هو الطفل المتميز.. الذى يتحدى بامتيازه كافة المواقف الحياتية، ويبرز أقرانه فى كافة المجالات التى يعايشها وتتحدى وجوده.. مستعيناً فى ذلك بقدراته العقلية المتميزة والناضجة، هكذا يصفه علماء التربية فهم يعرفون الطفل الموهوب «بأنه من يتصف بالامتياز المستمر فى أى ميدان هام من ميادين الحياة» وبأنه «كل ذى موهبة سواء أكانت ذكاء ممتازا أو قدرة ابتكارية عالية، أو أى استعداد أو قدرة خاصة متميزة»[١].

من جهة أخرى أجمع الباحثين والدارسين للأطفال الموهوبين سواء فى الغرب أو فى مصر على أن الموهوب هو من «يمتاز بالقدرة العقلية التى يمكن قياسها بنوع من اختبارات الذكاء التى تحاول أن تقيس:

١- القدرة على التفكير والاستدلال.

٢- القدرة على تحديد المفاهيم والاستدلال.

٣- القدرة على إدراك أوجه الشبه بين الأشياء والأفكار المتماثلة.

٤- القدرة على الربط بين التجارب السابقة والمواقف الراهنة[٢].

بمعنى أن هذه الظواهر للوظائف والقدرات العقلية التى يمكن قياسها هى التى تميز الموهوب من جهة، وتحدد خصائصه العقلية من جهة أخرى لو توافرت بنسبة أعلى من العادى، وهذه الظواهر هى التى تشكل فى جماعها السمة الهامة التى تميز الموهوبين وهى «التفكير الابتكارى» فالموهوبين متفوقون فى القدرة على التفكير الابتكارى وإنتاج أفكار جديدة أو أصيلة»[٣]، كما تؤكد معظم الدراسات، وعلى ذلك فإن كان التفكير الابتكارى هو واحد من أهم محكات معايرة كم الذكاء لدى الفرد الموهوب من خلال ظواهره السابق الإشارة إليها «فيكون الموهوب إذا» هو الذى يقوم باستثمار ما لديه من ذكاء فى الحياة «ويقدر ما يكون لديه من ذكاء بقدر ما يكون لديه من موهبة، أى أن هناك ارتباطا إيجابيًّا بين مستوى الأداء ومستوى الذكاء فإذا كان الفرد ذا ذكاء مرتفع فإنه قد يصل إلى مستوى أداء مرتفع، وبذلك يصبح صاحب موهبة فى هذا المجال[٤].

وإن كانت الدراسات المختلفة التى نهجت المنهج العلمى قد بدأت بدراسة الأطفال الموهوبين وقدرتهم على الأداء المتميز والتى انتشرت مع بدايات النصف الثانى من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الأولى بين علماء التربية بدراسة العلاقة بين الأطفال غير العاديين

والمتفوقين عقليا لمعرفة أوجه الشبه والاختلاف والتى انتهت فى الستينيات من هذا القرن بالإشارة إليهم بوصفهم موهوبين، «ومع كثرة الدراسات واتساع مجالاتها على هؤلاء الموهوبين أصبح مصطلح الموهوبين يتسع ليشمل المجالات الأكاديمية، بعد أن كان قاصراً على مجالات الفنون، والمجالات الميكانيكية المختلفة والحرف، ومجال العلاقات الاجتماعية، وأصبح الطفل المتفوق هو الطفل الموهوب سواء كانت الموهبة فى مجال أكاديمى أو كان فى مجال مثل الموسيقى أو الرسم أو التمثيل[٥].

هذا ما قال به علماء النفس والتربية واستخلصوا من دراساتهم سمات الموهوبين من جهة وللتفكير الابتكارى من جهة أخرى.. لكن.. أمام هذا الزخم العظيم من الدراسات التربوية والنفسية على الموهبة والموهوبين وعلى المبدعين والعباقرة فى كافة المناشط الحياتية والتى واكبت التطور الحضارى والثقافى الذى جاء مع هذا القرن. ألم تكن هناك دراسات أو تصورات ما سابقة حول الموهوب من هو؟ وكيف يمكن التعرف عليه؟ أو بمعنى آخر حول خصائص الموهوب وأساليب اكتشافه؟ بالقطع كانت هناك دراسات عديدة قديمة قدم الفكر الإنسانى وقد خص بها الفلاسفة بداية من الفيلسوف الإغريقى أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ق.م) وحتى القرن التاسع عشر حيث جاء علماء النفس بدراساتهم التى دارت حول العباقرة والعبقرية أو حول الإمكانات العقلية لبعض أفراد المجتمع من المتفوقين فى الذكاء والتحصيل الدراسى والإبداعات الفنية كالشعر والموسيقى.

لكن يقودنا الأمر هنا إلى سؤال آخر.. إلى الأزمنة البعيدة حيث كان الإنسان فيلسوفًا بطبعه ومبدعا بفطرته.. حيث كانت الجماعة الشعبية هى المبدعة لفكرها ولقيمها الثقافية حيث كانت أشكال التعبير الأدبى الشعبى تعبر عن أفكار وآمال وقيم ومعتقدات الجماعة، فى هذه الحقبة ألم يكن هناك موهوبون؟.. ألم يلفت نظر المبدع الشعبى ظاهرة الموهبة والموهوبين وكيفية تميزهم عن أقرانهم؟ بالضرورة كانت هناك نماذج لما يجب أن تكون عليه الموهبة وأساليب تعمل على اكتشافها.. فالبطل الشعبى الذى تطور مع تطور الفكر الإنسانى ومراحله العقلية والفكرية المختلفة منذ أن كان الفكر الأسطورى مسيطراً على حياة الإنسان حتى فترات ظهور الأديان والحضارات، كان هو النموذج للموهوب المتميز. يتطور بتطور احتياجات الجماعة لبطل يمثلها يعبر عنها يقودها يحمل مثلها العليا ويدافع عن قيمها ووجودها، وهو الدور الذى أولته الجماعة الشعبية لأبطالها. فكان هو الإله أو شبه الإله القادر على تحقيق العدل والعدالة والخير للشعب حين ساد الفكر الأسطورى، وكان هو الفارس الشاعر الذى يوحد الأمة وينتصر على أعدائها فى السير الشعبية حين ظهرت القوميات، وهو النموذج الإيجابى الخيِّر الذكى الذى يضحِّى بذاته من أجل الآخرين، هو الموهوب العبقرى الإنسان حين ظهرت الطبقات الاجتماعية، هو البطل القادر على تحقيق آمال شعبه وجماعته وغالبا جماعة البسطاء والمطحونين، هو من ينتصر على المجهول والخوارق من الكائنات، هو من يملك المبادرة ويقدم على الأخطار بإرادته، من أجل الآخرين غير هياب لخطر أو خائف من

موت، هو الذكى الذى يستثمر ذكاءه وحسن حيلته فى الوصول إلى هدفه، هو بطل الحكاية الشعبية الذى يحقق للجماعة حلمها فى حل الصراع الطبقى وكسر أى قدر ظالم، لذلك لم تبخل عليه الجماعة الشعبية فى النهاية بمنحه السلطة والثراء.. فهى حقًا له لموهبته وأفعاله.

هذا البطل الشعبى الذى يحمل من وجهة النظر الشعبية وكما جاءت بها الأشكال الأدبية فى الثقافة الشعبية - مفهوم الشعب حول الموهوبين من أبنائه. فكيف جاء هذا المفهوم وكيف حددت الجماعة الشعبية نموذج الموهوب من أبنائها الذى يستحق قيادتها وتحقيق حلمها؟

وهل كانت هناك وسائل للتعرف على هذا الموهوب؟

حول هذين السؤالين سنحاول التعرض بالتحليل لاثنين من أشكال التعبير الأدبى الشعبى وهما:

١- الحكاية الشعبية لنتعرف منها على صورة الموهوب.

٢- الألغاز الشعبية لنتعرف منها على أساليب اكتشاف هذا الموهوب.

• أولاً: الحكاية الشعبية وخصائص الموهوب

عرفت المجتمعات الشعبية منذ الأزل القص أو الحكى الشعبى، فلا يوجد مجتمع من المجتمعات الإنسانية إلا وله تراثه من الأدب الشعبى بأشكاله المختلفة، الأسطورة، السيرة الشعبية، الحكاية -

النادرة، اللغز.. إلخ، يحملها آماله وأحلامه وهمومه وأمانيه، هى ظاهرة إنسانية عالية لا ترتبط بزمان فهى تسبق أى زمان محدد ولا ترتبط بمكان، فقط ترتبط بعقلية الإنسان الذى أبدعها بعقليته الجمعية، ليحملها بمقولاته الفكرية وأسلوب النظرة التأملية التى يرى بها الإنسان وجوده، والوجود المحيط به، سواء أكان ذلك من واقع الحياة، أم مما يتمثله لما فوق الحياة الطبيعية»(٦).

يجسد هذه الأفكار شخصية البطل، والأبطال فى الحكاية الشعبية مهما اختلفوا فإنهم يشتركون غالبًا فى صفة واحدة هى امتلاكهم لقدرات ذاتية وأحلام يسعون لتحقيقها»(٧). ولما فى البطل من خصال حميدة ترتبط بالقيم والتقاليد التى تؤمن بها الجماعة، تأتى هذه الحكايات بمثابة دروس للوعظ والتعليم وبث قيم أخلاقية، فى خلال النموذج المتميز للبطل.

ولو سلمنا جدلا بما ذكره زيدان (١٩٨٩) حول خصائص الطفل الموهوب والتى حددها فى:

١- قدرة فائقة فى الاستدلال والتعميم والتجربة، وفهم المعانى والتفكير المنطقى وإدراك العلاقات.

٢- إتقان وإنجاز الأعمال العقلية الصعبة.

٣- التعلم بسهولة وبأقصى سرعة.

٤- محب للاستطلاع.

٥- لديه ميول واسعة المدى فى مجالات مختلفة.

٦- يقظ وقدرته فائقة على الملاحظة وهو سريع الاستجابة.

سنجدها قريبة مع ما قالت به رناد الخطيب حول خصائص الطفل الموهوب والتى جاء بها:

١- محب للاستطلاع والاستفسار ولديه رغبة فى التقصى والاكتشاف.

٢- يمتاز بمرونة فى التفكير والثقة بالنفس.

٣- سريع البديهة متعدد الأفكار متنوع الإجابة.

٤- تلقائى فى العمل.

٥- له قدرة على التحليل وإدراك التفاصيل.

٦- الاستقلالية فى الفكر.

٧- المغامرة والجرأة فى الأقدام على العمل[٩].

بمقارنة كلا الخصائص للموهوب أو المبدع باعتبار أن المبدع هو فى الأصل موهوب لكنه تميز فى مجال من المجالات سنجد أنه يمكن إجمال هذه الخصال فى:

١- حب الاستطلاع والمعرفة.

٢- الثقة فى النفس والاستقلالية.

٣- الذكاء وسرعة البديهة.

٤- القدرة على التحليل وإدراك التفاصيل وتركيبها لإنتاج شىء جديد.

٥- المبادرة والجرأة.

وسوف نحاول بدراسة تحليلية لأبطال عدد من الحكايات الشعبية التى تعرف بحكايات الخوارق، للتعرف على خصال هذه الشخصيات لنرى مدى توافر جانب الموهبة، فى شخصيات هؤلاء الأبطال، وكيف استطاعوا استثمارها فى أعمالهم المختلفة، وفى مواجهتهم لتلك الأخطار والمواقف التى باجتيازهم لها حققوا حلم الشعب وآماله،

واستحقوا لذلك الجائزة، وهى الحصول على السلطة والثراء من جهة، وأن تتواتر حكاياتهم كدروس يتعلم منها الأبناء والأجيال كيف يمكن أن يكونوا موهوبين قادرين على الفعل الجديد الجيد من أجل رفاهية الجماعة الشعبية وأمنها.

حب الاستطلاع والمعرفة:

لا يفقد أبداً البطل فى الحكاية الشعبية الدافع إلى المعرفة واكتشاف المجهول فى أفعاله التى تميزه عن أقرانه، وجميعنا يعرف تلك الحكايات التى تدور حول عجز البطل عن سماع النصيحة بدخول الحجرة المحرمة، فيدخلها حباً فى الاستطلاع وأمام تطفله هذا يكتشف ما يسيئه فى البداية ويكون أيضا سببا فى دفع الحدث حتى ينتصر البطل ففى حكايات الليمونات الثلاث(١٠) عندما تدعو العجوز على الشاب بلقاء الليمونات الثلاث لا يهدأ له بال حتى يقرر البحث عن هذه الليمونات الثلاث، وبعد أن عرف أن الطريق إليها ملىء بالمخاطر وفى حكاية «لولية» عندما رأى الشاطر حسن الغول وهو ينادى لوليه لترسل ضفائرها ليصعد عليها إلى القصر الذى حبسها فيه.. لم يتوان عن الانتظار حتى يمضى الغول ويقرر أن يصعد ليعرف سر هذه الفتاة الجميلة حبيسة القلعة ولم يخشى الغول، وهكذا نرى أن أبطال الحكايات الشعبية يمتازون بحب الاستطلاع وحب المعرفة.

الثقة بالنفس والاستقلالية:

والبطل الشعبى فى الحكايات الشعبية يعتمد على نفسه فى «المعايش» وفى الحياة «فست الحسن» تعيش مع زوجها الأب وتقوم

بكل العمل، وتضطر بعد وفاة أبويها أن تتولى رعاية وتربية أخيها الأصغر الشاطر محمد، وغيرهم من أبطال الحكايات الشعبية، يمنح الأب على سبيل المثال كلا منهم مبلغًا من المال وينتظر بعد مدة من الزمن تحدد لكل منهم على أن يعودوا ليبرروا على الأب ما فعلوه بهذه الأموال وتكون درسًا فى الاستقلالية والاعتماد على النفس وحسن التصرف.

وعندما يقابل البطل تلك القوة الخارقة أو عندما تقابل البطلة الصغيرة «ست الحسن» الغولة، اعتمدت على الله وعلى ثقتها بنفسها وانطلقت، غير خائفة أو وجله.. خلاصة القول إن البطل الشعبى يدفعه حب الخير وثقته بنفسه وبالله على الإقدام على المخاطر ولقاء الأهوال والخوارق دون خوف وثقة بنفسه، وجميع الأبطال الشعبيين يعملون منذ الصغر، يتحملون مسئولياتهم، بعكس أقرانهم من الأشقاء أو أبناء زوجة الأب المدللين الذين يفسدون كل شىء ويخسرون الكثير باعتماديتهم وتدليلهم.

الذكاء وسرعة البديهة:

بدراسة الحكايات الشعبية سواء كانت حكايات الحيوان أو حكايات الخوارق سنجد الذكاء وحسن الحيلة صفة أساسية من صفات البطل الشعبى بها.. فالأرنب فى قصة «الأرنب الذكى» يحتال على الأسد ويوقعه فى البئر بذكائه وينقذ الأرانب من ظلمه، وابنه الفوصل الصغرى فى حكاية «لما يؤون الأوان» استطاعت بذكائها أن تنقذ أباها من بطش السلطان فعندما طلب السلطان الظالم من أبيها أن يحضر إليه «لابس ومش لابس» فكرت واستعملت ذكاءها ثم

اقترحت عليه أن يرتدى شبكة صياد ويذهب بها إلى الملك، وعندما عاد الملك وطلب من الأب أن يحضر إليه «راكب ماشى» قالت له «إن يركب جحشا صغيراً بحيث تكون قدميه على الأرض».. وهكذا بالذكاء وسرعة البديهة استطاع البطل الشعبى أن يحقق أهدافه التى هى أحلام الجماعة والأمثلة كثيرة.

التلقائية فى العمل:

البطل فى الحكاية الشعبية لا يدفع للعمل بل يتطوع لأدائه، وبدون سابق تدبير، فى حكاية «بدر البدور» عندما تطلب زوجة الأب من بدر البدور لتحضر ورقة من شجرة الجمال لابنتها الدميمة «لم ترفض» مع أنها كانت عارفة أن الغابة فيها وحوش ما ترحمش لكن ما تقدرش تقول لأ، لأنها بتحب رمانة وتحب زوجة الحطاب».

ومع أنها لم تكن تعرف أيضا أين توجد شجرة الجمال إلا أنها انطلقت باحثة عنها، حتى عندما صادفت الأسد الجريح لم تأبه به كأسد وحاولت مساعدته.. وفى النهاية نجحت فى تحقيق مهمتها.

وفى حكاية الشاطر حسن، كان حسن حزيناً لأنه يعرف أنه فى يوم معين من السنة يأتى ثعبان فى جزيرة بعيدة ويأكل بنت السلطان، وعندما تحين له الفرصة نتيجة لفعله الخير، طلب الشاطر حسن أن يذهب إلى هذه الجزيرة لينقذ الناس من بطش الثعبان.

القدرة على التحليل وإدراك التفاصيل وتركيبها لإنتاج شىء جديد:

هذه آخر الخصائص التى حددها العلماء التربويون والنفسيون للموهوب، وعندنا نماذج كثيرة تدل عليها من فى حكاياتنا الشعبية سوف نختار منها واحدة لندلك بها على وجود

هذه الخاصية، فى حكاية «الليمونات الثلاث» بعد أن حصل الشاب على الليمونات الثلاث أراد أن يتعرف على الفتاة التى بداخل الليمونات، وكان الشيخ الكبير الذى دله على الطريق قد أخبره عنهن وقال له لما يشق كل لمونة حتخرج منها بنت جميلة هتطلب منه أن تشرب لكنه للأسف لم يعمل حسابه وماكانش معاه ميه واختفت البنت فى الحال «عندما تذكر الشاب كلام وبدأ يفكر ويجرب ويعيد ترتيب الأحداث» وقال لنفسه قبل ما أشق الليمونة الثانية لازم أحضر الميه «وفعلا أحضر الولد الميه» وشق الليمونة الثانية خرجت الفتاة، لكنها للأسف اختفت هى الأخرى لأن الماء الذى أحضره الشاب لم يكف. إذا لم يبق أمام الشاب إلا الفرصة الثالثة والأخيرة حسب قوانين الحكاية الشعبية فهى تعطى الفرد ثلاث فرص فقط – وهذه قصة أخرى – «قعد الشاب يفكر ويفكر وقال بس مش حشق الليمونة الثالثة إلا لما أوصل لعين مليانة ميه والميه منها ما تخلصش» وهكذا بتحليل الموقف وإدراك تفاصيله استطاع الشاب أن يصل باستقراء الأفعال إلى نتيجة محددة وهى أن يصل إلى نبع لا ينضب من الماء ليستطيع إنقاذ الفتاة وتحقيق هدفه.

إلى هنا نكون قد رصدنا تلك السمات التى تتوافر فى بطل الحكاية الشعبية ونرى كم هى مطابقة لتلك الخصائص التى حددها العلماء والمختصون لكن.

تبقى خاصة مهمة لم يذكرها أحد أو ينوه عنها أحد لكن ذكر منها الحكايات الشعبية وهى:

تمثل البطل يقم الخير فى الجماعة:

فالبطل الشعبى فى كافة أشكال القص الشعبى يعلم من منطلق أخلاقى يحاول أن يحقق المهام التى كلفته بها الجماعة الشعبية وأبدعته من أجل تحقيقها حتى ولو على مستوى الخيال من منطلق أخلاقى إيجابى يسعى لتحقيق الخير والرفاهية للجماعة، وقد يكون هذا شرط وضعه علماء النفس للمبدع «أن يكون فى اختراعه فائدة للجماعة» لكن هل الفائدة وحدها تكفى؟ – قد تكون فائدة الجماعة فى الضرر بالآخرين.. فى إلحاق الأذى بالجيران أقل قوة.. وهناك الآلاف من الأسلحة التى ابتكرتها عقليات مبدعة موهوبة بدعوى الدفاع عن النفس واستغلت لإبادة الآلاف بل الملايين من البشر فالفائدة وحدها لا تكفى.. لذلك كانت الحكايات الشعبية وما زالت تدعو إلى الخير لا للجماعة وحدها بل للإنسانية جميعها لأن الجماعة الشعبية عندما ابتدعت هذه الحكايات لم تكن تعتقد أن هناك من لا يسعى إلى الخير.. حقًّا كان هناك أشرار لكنهم ليسوا من البشر قد يكونون من المردة من الغيلان من الوحوش.. لكن نادراً ما كنا نجد شريراً من البشر وأن كان فإنه كان يلقى الجزاء على قدر الفعل ويعيداً عن البطل كانت هناك سلطة تقوم بتنفيذ هذا العقاب قد يكون الملك أو الغولة.. لكن البطل الشعبى لم يقتل إنساناً أو جاراً أو حتى عدواً من البشر هكذا جاء البطل الشعبى رمزاً للأخلاق الخيرة التى تعمل لصالح الجماعة لا يعرف العنف ولا يستثمر موهبته فى الشر وإيذاء الآخرين، جاء ممتلئا بالإثارة وإنكار الذات من أجل سعادة الآخرين وهذا ما يميزه عن موهوبى العصر الحديث.

حقًا أنها الأخلاق فالانشطار النووى كاكتشاف علمى يبرهن على عقلية فذة عبقرية مع الأخلاق يكون سلاحًا لخدمة البشرية وإن انعدمت الأخلاق يصير قنبلة ذرية تبيد وتنفى البشر.. والطبيعة.. والخير.. والجمال.

هذا هو الموهوب من وجهة النظر الشعبية كما جاء فى واحد من أشكال التعبير الشعبى وهو الحكاية الشعبية.

• ثانيًا: التراث الشعبى

واكتشاف الموهوبين

بعد أن عددت الجماعة الشعبية خصائص الموهوب من وجهة نظرها كما صاغته فى صورة البطل فى القص الشعبى بأنواعه وأقربها إلينا بطل الحكاية الشعبية، لم تعجز الجماعة الشعبية فى إبداعتها عن إبداع وسيلة تتوصل بها للتعرف واكتشاف الموهوبين من أبنائها، ولم يكن هذا الاكتشاف لمجرد اللهو والتسلية بل كان من أجل تقليدهم السلطة والثروة فى آن واحد كمكافأة لهم على ما حاباهم الله به من موهبة تؤهلهم لقيادة الجماعة.

وهذا الاكتشاف هو ما يعرف باللغز Riddles أو الفوازير كما نسميها فى العامية المصرية.

ولكى ندلل على أهمية اللغز بالنسبة للجماعة الشعبية، فلننظر كما تقول نبيلة إبراهيم إلى المناسبات التى كانت تطرح فيها الألغاز، ولو نظرنا إلى هذه المناسبات خاصة فى المجتمعات القديمة سنجد أنها «مناسبات يخشى فيها حدوث أزمة، أو أنها مناسبات يكون فيها

مصير الفرد أو الشعب كله معلقا على حل اللغز»[١١] ومن أشهر الألغاز التى عرفها التاريخ الإنسانى ذلك اللغز الذى ذكر فى أسطورة أوديب الأغريقية حيث ألقت الهولة (أبو الهول) التى كانت تقف على أبواب طيبة لغزا محيرا على كل من يدخل طيبة، وإن لم يعرفه تفتك به، وكان حل اللغز رهنا بإنقاذ المدينة من الخطر وسعيا لتعيين حاكم لها بعد أن مات حاكمها لايوس.. ويحضر أوديب ويلتقى بالهولة التى تلقى عليه اللغز «ما هو الشىء الذى يسير على أربع فى الصباح واثنين فى الظهيرة وثلاث عند الغروب» ويصل أوديب إلى الحل الذى هو الإنسان فينقذ طيبة من الخطر وينصب ملكا عليها.

واللغز كما تعرفه المعاجم والموسوعات «هو سؤال أو موقف أو مشكلة تصاغ فى كلمات لها معنيات أو معنى خفى، وكانت بعض القبائل القديمة غالبا ما تصيغ المعرفة فى شكل ألغاز معتقدين بأن المعرفة هى التزام غالى لا يمنح بالمجان لهؤلاء الأقل ذكاء، وقد ارتبط باللغز لذلك ما عرف بالألعاب اللفظية التى كانت تعتبر شكلا إستراتيجيًا للمعرفة وعلى اللاعبين أن يكونوا قادرين على أن يحلوا المفاتيح اللفظية للغز ليكتشفوا الإجابة وكان غالبا ما تقام الألعاب داخل مهرجانات سحرية طقسية، وقد تتعرض حياة اللاعب إلى الخطر أن لم يصل إلى الإجابة الصحيحة وينعكس هذا بالطبع فى كثير من أشكال القص الشعبى حيث كان البطل يقف فى موقف أو مشكل أشبه باللغز وعليه حله وإلا كان مصيره الهلاك، فعندما كانت الأميرة تمرض لسبب ما أو تدعى المرض لغياب الحبيب، يقف الأطباء حائرين أمام أسباب مرضها والتى تصبح لهم بمثابة لغز

يسعى لحل، ومن يفشل فى حله يقتل وتعلق رأسه على بوابة القصر وفى النهاية يصل البطل ويحل اللغز وتشفى الأميرة، ويتزوجها البطل ويكسب السلطة والثراء بموهبته.

من جهة أخرى أن الموهبة تعتمد على قدرات عقلية متميزة فإن اللغز أيضا يحتاج لذات القدرات العقلية التى تحتاج عادة إلى تفكير وإجابة متآنية باعتبارها جزءا من ألعاب التخمين التى تشكل جزءا هاما من التراث الشعبى لمعظم الحضارات»(١٢).

نخلص مما سبق إلى أن اللغز فى التراث الشعبى يشكل مشكلة ما أو موقفا محيرا أو سؤالا غامضا يتعرض له الفرد، ويسعى دوما للبحث عن حل أو إجابة له وهذه طبيعة الإنسان المحب دوما للتعرف على المجهول واكتشاف أسراره، لذلك نجد «هناك جانب فى تكوين اللغز والاحتفاء به لدى الأطفال والكبار على السواء، هذا العامل هو الرغبة الكامنة لدى الإنسان والميل إلى لعبة الاختفاء»(١٣).

وهذا هو نفس الأساس الذى بنى عليه تورانس على سبيل المثال اختباراته لقياس التفكير الابتكارى بالألفاظ الذى يعتمد على أسأل وخمن والذى يقدم للأطفال صورة غامضة تشكل الموقف المحير والذى يحاول إيجاد حل أو تصور له، وليعبروا عن حبهم للاستطلاع، كما يعطى صورة عن قدرتهم على تكوين فروض التفكير فى الاحتمالات».

على نفس الأساس يأتى اللغز كوسيلة للتعرف على قدرات العقلية من جهة وتميز الموهوبين من جهة أخرى.

الألغاز واكتشاف الموهوبين:

يتطلب اللغز سائلا ومسئولا السائل الذى يطرح اللغز يكون عارفا بالإجابة (وهذا ما يعادل معايير تصحيح الاختبار) كما أن المسئول يكون على يقين بأنه سائله يعرف الإجابة، لذلك فإن المسئول إذا عثر على الحل يشعر ولا شك بحالة اقتناع وثيقة فى النفس، لا لأنه توصل إلى معرفة شيء يجهله فحسب، ولكن لأنه أصبح كذلك فى درجة مختلفة من المعرفة، ذلك أن هناك من يختبره فى معرفته وهو يود أن يبرهن على مقدرته فى ذلك[١٥].

بمعنى أن اللغز هنا لا يسعى إلى التوصل إلى المعرفة فحسب فالمعرفة معروفة لدى السائل لكنه يسعى إلى اختبار القدرات العقلية لدى المسئول وزرع ثقته فى نفسه أيضا، وبهذه الطريقة يتمكن الفرد من أن يرى صورته الذاتية فى خلال إحساسه بالتساوى فى المعرفة مع السائل، وأنه لا يقل عنه فى كم معرفته فالسائل يمثل جماعة يرتبط بعضها ببعض عن طريق المعرفة والكلمة، أما الشخص المسئول فهو خارج عن نطاق هذه الجماعة، اللغز فى هذه الحالة يمثل كلمة السر التى يسمح عن طريق النطق بها بالدخول فى مجتمع السائل[١٦]، وهذا قد يحقق الوظيفة التربوية للألغاز، فاللغز بحكم كونه تساؤلا قوامه التحدى والاستجابة فإنه يدفع المرء إلى التأمل ودقة الملاحظة وإدراك العلاقات والمقارنة بين الأشياء، والوقوف على أوجه التماثل والتضاد أو التشابه والاختلاف، فهو من هذه الناحية يؤدى إلى تنمية واكتشاف – الملكات العقلية، وتجلية الذهن – وتنشيط الخيال، وتدريب الذاكرة، وقوة الملاحظة، والبداهة والفطنة[١٧].

اختبارات تورانس اللفظية والألغاز:

مما سبق يمكن أن نحدد علاقة ما بين أسس اختبارات تورانس اللفظية التي تنشئ التفكير الابتكاري وبين الألغاز، فإن كان تورانس قد رأى «أن أساس التفكير الابتكاري يتضح في عمليات السؤال والتخمين، يتفق هذا التصور مع تعريف التفكير كعملية ويحاول نشاط الأسئلة الوصول إلى قدرة الشخص على أن يصبح حساسا لما هو غير معروف[١٨].

إذا فالتفكير الابتكاري الذي هو أساس العمليات العقلية بشكل عام والمتميز لدى الموهوبين والمبدعين بشكل خاص هو عملية عقلية في المقام الأول تسعى لكشف المجهول والغامض وسد فراغات المعرفة، اعتمادا على رغبة الإنسان في حب الاستطلاع، لذلك يجب أن تكون الأسئلة التي تقيس هذا النوع من التفكير من النوع الذي يحتاج إلى بذل الجهد للوصول إليها بمعنى أنه يجب أن يصاحبها نوع من الإخفاء والذي يتمثل في الإخفاء اللفظي النابع من استخدام عدد من الأساليب اللغوية في الألغاز، إن كان هذا هو جوهر الأسئلة في اختبارات تورانس اللفظية لقياس التفكير الابتكاري فكيف ترتبط هذه باللغز، أو بمعنى آخر ما خصائص اللغز الذي استخدمه الجماعة لاكتشاف الموهوبين من أبنائها:

البناء اللغوي للغز:

١- اللغز بطبيعة تكوينه هو إيهام شيء وتحوير لصفات الموضوع الذي يسأل عنه صاحب اللغز، ليقع السامع والذي يحاول أن يجيب في متاهات من التصورات المتداخلة[١٩].

بمعنى أن اللغز هو غموض وإخفاء وتحوير لصفات الموضوع الذى يسأل فعلى سبيل المثال:

عندما يسأل السائل السؤال عن «القمر» بألغاز معلومات ويقول له «طبق دقيق فى البحر غريق أن كنت جرىء انزل هاته» أو يسأله «سلطانية لبن ورا الجبل».

فى اللغز الأول أخذ اللغز صورة انعكاس القمر على سطح البحر (قد يكون البحر هنا هو البحر أو أى تجمع مائى) وحتى يتم إخفاء الموضوع وهو صورة انعكاس القمر، حاول أن يشبه هذه الصورة «بطبق الدقيق الأبيض» الذى يبدو على مستوى الواقع أنه فى قاع البحر، لكن لا يستطيع أحد أن يأخذه لأنه غير حقيقى.

هنا من خلال تشبيه صورة القمر بطبق الدقيق تحوير لصفته وإخفاء للمعلومة، نفس الشىء يمكن القول به فى اللغز الثانى والذى يصور القمر عندما يكتمل بدرا، ويظهر من بعد خلف الجبل بإناء ملىء باللبن الحليب الأبيض. وحت يجيب المسئول هنا لا بد وأن يكون ذا ذكاء مرتفع وقدرة على الملاحظة وخيال خصب يستطيع أن يجمع الخبرات ويحللها ليصل إلى الحل.

٢- يتوسل الفن اللغزى فى تحقيق هدفه بوسائل متعددية، فهو يتوسل بالتلاعب اللفظى أو الحيل اللغوية والأسلوبية، مثل استغلال المعانى المزدوجة كالتورية، أو المشترك اللفظى فى اللغة، والتجانس والطباع، والأسجاع، والمحسنات البديعة والتعبيرات المجازية[٢٠].

وسوف نورد الآن بعض نماذج «الألغاز الشعبية» لنوضح من خلالها كيف استخدم المبدع الشعبى تلك الأساليب البلاغية فى بناء

اللغز ليضفى عليه جانب الغموض من جهة والإبداع اللفظى من جهة أخرى.

فعلى سبيل المثال عندما يستخدم المبدع الشعبى التشبيه فنجده يقول حزر فزر «أردب فول فى السما بيدور».

والإجابة بالطبع ستكون النجوم المتناثرة فى السماء وهنا شبه النجوم بحبات الفول التى لا يمكن حصرها لو بدرت فى السماء.

يقول فى لغز آخر:

حزر فزر «أكبر من الجاموسة ولا يوزن ناموسة».

والإجابة تكون الخيال والتشبيه هنا واضح بين الخيال وحجمه وانعدام وزنه، وتشبيه كم وزنه بأقل من ناموسة وهى أقل الكائنات حجما وثقلا والتشبيه هنا واضح بجانب الاستخدام المجازى للمقارنة بين الخيال وحجم الجاموسة، أيضا نلاحظ فى نفس المثال السجع الواضح بين كلمتى الجاموسة والناموسة وأيضا عندما يقول:

حزر فزر «قد البيضة وتملئ الأوضة».

والإجابة بالطبع مصباح الكهرباء، وهنا التشبيه بالحجم فعلى قدر صغر الحجم إلا أنه عندما يضىء يملأ المكان بضياه.

أما الاستعارة فيمكن ضرب مثال لها باللغز الذى يقول «له عينين ومش بيشوف».

والإجابة موقد الغاز وهنا الاستعارة واضحة بين عين البوتجاز وتشبيهها بعين الإنسان الذى لا يرى.

أيضا نلاحظ الكناية فى المثل الذى يدل على الثلج حيث يقول «أنا ابن الميه ولو حطونى فى الميه أموت».

وغيرها من أساليب بلاغية يستخدمها المبدع الشعبى ليضفى على ألغازه البراعة اللفظية التى تجعلهامقبولة من قبل المسئول، وفى ذات الوقت تحقق الإخفاء والغموض اللازمين لإعمال العقل نحو الشىء المراد معرفته سواء بعقد مقارنات المشابهة بينه وبين المشبه به من حيث الحجم أو الوظيفة أو أى من الصفات التى يذكرها السائل ويضمها اللغز.

واللغز بهذا الشكل يشكل مشكلة تقف أمام المسئول وتتحدى قدراته العقلية لذلك يحاول السعى لحلها وإلا يكون (قد غُلب حماره)، ويصبح مثار سخرية من السامعين، لذلك يعد اللغز بهذا البناء اللغوى الذى يحقق الغموض، وسيلة من وسائل اختبار القدرات العقلية والمعرفية والأدائية والقدرة على الملاحظة، للشخص المسئول، لغموضه ولاعتماده على الكثير من مظاهر الحياة اليومية المحيطة بالشخص والتى يصادفها أو يستعملها كل يوم.

واللغز فى عمومه يتكون من ثلاثة أجزاء:

١- شىء موصوف أو مقصود «مجهول».

٢- وصف لهذا الشىء.

٣- عبارة مضللة خادعة عن هذا الشىء نفسه ظاهرها يدل على غيره وباطنها عليه.

ففى اللغز الذى يقول:

«طويل طويل وخياله فى عبه»

يكون الشىء المقصود هنا هو (البئر) ومن صفاته أنه طويل طويل «أى عميق» أما العبارات المضللة فهى خياله فى عبه، وظاهر هذه

العبارة يدل على الإنسان حيث إن عب الإنسان هو الفتحة فى رقبة الجلباب، لكن باطن هذه العبارة يعنى البئر وعبه هنا هذا تعنى داخله.

أيضا اللغز الذى يقول:

«يغلب كل البشر وما يتغلبش».

فالمقصود هنا هو النوم ومنصفاته أنه لا يقاوم وينتصر على الجميع، لكن العبارة الأخيرة تبعد الذهن لأول وهلة عن النوم إلى شيء آخر قد يصور أن هناك طرفين فى صراع أحدهما هارق القوى لا يهزم والباقين مهزومين له، وفى الباطن هذه هى الحقيقة الجبابرة والأبطال لا يستطيع أن يهزم سلطان النوم.

«لو أضفنا إلى هذه الأجزاء الثلاثة مقدمة (حزر فزر) كمقدمة تكون الصيغة التقليدية للغز يتكون من ثلاثة عناصر أساسية، أما ألقالب form فيضيف إليها عنصرا واحدا وهو الصيغة الاستهلالية an ofening formula، وأحيانا تضيف عنصرا خامسا هو الصيغة الختامية Aclosing formula(٢٢).

هذا هو بناء اللغز الذى لا يختلف عن تلك المشكلة التى حاول تورانس خلال مقياسه للتفكير الابتكارى بالألفاظ والتى تعتمد على أنشطة أسأل وخمن فى وظيفته للتعرف على القدرات العقلية، فاللغز يتيح للفرد أن يعبر عن حبه للاستطلاع باكتشاف الغموض المحيط باللغز، وفى الإجابة أو محاولة التفكير فى الإجابة قربا أو بعدا يكون أمام المسئول الفرصة للتفكير ووضع الفروض وتجريبها سعيا لاحتمالات الإجابة الصحيحة.

لذلك فقد أدرج الدارسون عددا من الوظائف التربوية والنفسية للغز يمكن إيجازها في:

١- قياس القدرات العقلية.

٢- الوظائف التربوية وتنمية القدرات العقلية.

خاصة لو علمنا «أن اللغز في جوهره استعارة، والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلي، في إدراك الترابط والمقارنة، وإدراك أوجه الشبه والاختلاف»[٢٣]، «فاللغز يعلم الأطفال والكبار معا كيف ينظرون إلى المشكلة من كل جوانبها»[٢٤] خاصة تلك الألغاز ذات الطبيعة الرياضية مثل:

«فلاح عنده معزة وحمل برسيم، وذئب، وأراد أن يعبر النهر إلى الضفة الأخرى لكي يبيعهم بشرط أن ينقل شيئًا واحداً كل مرة لأن المركب لا تحتمل، فماذا يفعل وكيف ينقلهم».

أليست هذه مشكلة تدفع المسئول إلى وضع الفروض والتفكير ووضع الاحتمالات.. وبعد أن يجرب يصل إلى الحل الصحيح:

أولا: ينقل الماعز الشط الثاني.

ثانيا: يعود ويأخذ البرسيم ثم يعود بالمعزة.

ثالثا: يترك المعزة وينقل الذئب ويعود بمفرده.

رابعاً: ينقل المعزة وهكذا ينقل الجميع إلى الشط الثاني.

أيضا هناك اللغز الذي يصور موقفا ما، ويعتمد على قوة الملاحظة في حله مثل «سائق كان يسير في الشارع على الجانب الأيمن، وفجأة اتجه نحو الجانب الأيسر، وصعد على الرصيف وبدون أن ينتبه اصطدم برجل يسير على الرصيف، ثم بعمود

الكهرباء، وكان بالقرب منه شرطى، لكن الشرطى لم يوقفه أو يحرر له مخالفة.. لماذا؟

وبعد الجهد يكون الحل «لأن السائق يسير على قدميه».

هذه هى الألغاز الشعبية التى يشعر معها المسئول بالمتعة واللذة، تلك المتعة التى تكمن فى لذة الكشف ومعرفة الجواب الصحيح والحل الصواب للمشكلة، فى هذه اللحظة يقوم المرء بتنظيم مخزونه المعرفى، فى ضوء الأمارات والقرائن التى يتضمنها اللغز، وهكذا يتعلم المرء القدرة على التفكير المنطقى وتنظيم المعلومات واستخلاص النتائج والحلول دون أن يكون التفكير فى ذاته مستهدفاً[٢٥].

لكن هل ترتبط الألغاز بطبيعة أسأل وخمن فقط كما ذكرها تورانس بل هناك ألغاز يمكن أن تعتمد أساسا «افتراض أن Just Suppose والتى اعتبرها تورانس أساسا لاختباراته اللفظية للتفكير الابتكارى.

إن كان نشاط افترض أن يعد تعديلا لنوع أنشطة النتائج عند جليفورد، وهو صورة متمايزة لبعض الشىء لأنشطة تخمين النتائج واسأل وخمن، إلا أنه صمم بهدف استثارة درجة عالية من التلقائية، ولكن يكون أكثر فاعلية مع الأطفال ويواجه المفحوص فى هذا النشاط بموقف غير محتمل الحدوث، وعليه أن يتنبأ بالنتائج الممكنة، ولكى يستجيب المفحوص بكفاءة لهذا النشاط فإن عليه أن يلعب بالممكن ويتصور كل ما يمكن أن يحدث نتيجة لهذا الموقف»[٢٦].

هذا النشاط الذى يعبر عن موقف غير ممكن الحدوث نسعى للبحث له عن إجابة فى نطاق الممكن، هو نفسه الذى يعتمد عليه ما

يعرف بالألغاز غير المنطقية الشائعة الآن بين أطفالنا ومن ثم أمثلتها:

«عاوزن ندخل فيلين فى زجاجة وما يلمسوش بعض فماذا نفعل؟».

«ندخل واحد بينهم»

ما الفرق بين الفيل والنملة؟

«الفيل رجله تنمل والنملة رجلها لا تفيل».

«عايزين نحط الفيل فى ثلاجة على ٣ مراحل».

«عايزين نحط الفيل فى ثلاجة على أربع مراحل».

«كيف يركب خمس أفيال سيارة؟».

«اثنين فى الأمام وثلاثة فى الخلف».

«ليه النملة وهى راكبة الأتوبيس تخرج أيديها بره».

«لتجفيف المانيكير».

وهناك أيضا الألغاز اللفظية التى تعتمد على قوة الملاحظة:

١- ما هو الشىء اللى بين السماء والأرض (الواو).

٢- ديك باض بيضة بين حدود مصر وليبيا تبقى البيضة بتاعة مين؟

وهكذا.. هذه هى الألغاز التى استخدمتها الجماعة الشعبية ذات يوم للتعرف على الموهوبين من أبنائها.. ألا تستحق الدراسة والتطبيق.. ألا تستحق من التربويين إعادة النظر فى محاولة توظيفها كما هى أو بعد صياغتها أو بالتأليف على نسقها مجموعة من الاختبارات التى تساعد على اكتشاف الموهوبين.

قد يقول قائل إن الألغاز معروفة النتائج مسبقًا وهذا يضعف من فائدتها.. لكن أليس لكل الاختبارات معايير تصحيح تعتبر إجابات معروفة سلفا..!

هذا هو اللغز.. سؤال محير يضع المتناقضات والمفارقات بعضها إلى جانب بعض فى صيغة استعارية ماكرة، طالبًا الوصول إلى كنية الشىء الواحد الذى يجمع بين هذه المتناقضات والمفارقات.

«قد السمسمة و.........

«يشيل الأحمال وما يقدرش يشيل مسمار».

وبالضرورة ليس كل إنسان قدراً على حل اللغز، بل هو الشخص القادر على أن يذيب المتناقضات والمفارقات فى شكل يبتعد عن السؤال ويقترب منه فى نفس الوقت»[٢٧].

إنه الموهوب.. المبدع.. الذى حملته الجماعة الشعبية ذات يوم قيادتها ومنحته السلطة والثراء.. لأنه.. لأنه موهوب.

الهوامش

١- خليل ميخائيل معوض: قدرات وسمات الموهوبين، دار الفكر العربى، الإسكندرية ١٩٨٣، ص ١.
٢- زيدان نجيب حواشية: تعليم الأطفال الموهوبين ط١، دار الفكر العربى للنشر والتوزيع، عمان ١٩٨٩، ص ١١.
٣- نفس المرجع السابق: ص ١٩.
٤- عبد السلام عبد الغفار: التفوق العقلى والابتكار، (دار النهضة العربية القاهرة)، ١٩٧٧، ص ٢٢.
٥- نفس المرجع السابق: ص ٥.
٦- صفوت كمال: مقدمة فى دراسة الفولكلور الكويتى (وزارة الإعلام، الكويت ١٩٨٦)، ص ٢٤٢.
٧- كمال الدين حسين: التراث الشعبى فى المسرح المصرى المعاصر (المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٣)، ص ٩٠.
٨- تعليم الأطفال الموهوبين، مرجع سبق ذكره.
٩- زناد الخطيب: دور المؤسسات الرسمية وغير الرسمية فى تنمية القدرات الإبداعية (دراسة: ندوة توصية الاستثمار العربى - جامعة الدول العربية - ١٩٩٦).
١٠- نماذج الحكايات الواردة فى الدراسة تم تجميعها ميدانياً بواسطة طالبات كليتى رياض الأطفال بالقاهرة - وبنها عام ٩٣/١٩٩٤، ووثقت فى كتاب مدخل فى قصص وحكايات الأطفال - للباحث.
١١- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى: (دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، بدون) ص ١٨٠.
12- New Ency calapedia, vol 16- p. 58.
١٣- محمد الجوهرى: الطفل والتراث الشعبى: مقال (مجلة عالم الفكر: الكويت

١٩٧٨) ص ٤٧.

١٤- فؤاد أبو حطب وآخرين: اختبارات تورانس للتفكير الابتكارى (الأنجلو المصرية - القاهرة) ص ١٣.

١٥- أشكال التعبير فى الأدب الشعبى: مرجع سبق ذكره، ص ١٩٣.

١٦- نفس المرجع السابق، ص ١٩٤.

١٧- محمد النجار: الغطاوى الكويتية (شكرة الدبيعان للنشر - الكويت ١٩٨٥) ص ٢٩.

١٨- اختبارات تورانس، مرجع سبق ذكره ص ١٣.

١٩- مقدمة لدراسة الفولكلور الكويتى، مرجع سبق ذكره، ص ٢٦٧.

٢٠- الغطاوى الكويتية: مرجع سبق ذكره، ص ١٢.

٢١- الألغاز الوارد ذكرها هنا تم تجميعها ميدانيًا عام ١٩٩٥/٩٤ بواسطة طالبات كليتى رياض الأطفال القاهرة - وشعبة رياض الأطفال بكلية التربية النوعية بنها محفوظة لدى الباحث.

٢٢- الغطاوى الكويتية، مرجع سبق ذكره ص ١٣.

٢٣- أشكال التعبير فى الأدب الشعبى: مرجع سبق ذكره، ص ١٧٨.

٢٤- نفس المرجع السابق، ص ١٩٠.

٢٥- الغطاوى الكويتية، مرجع سبق ذكره، ص ٣٠.

٢٦- اختبارات تورانس، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠.

(٣)
التراث الشعبى أسلوبا للتربية

• مقدمة

قبل أن يعرف العالم الأسلوب العلمى للتفكير.. وقبل اكتشاف العلماء للنظريات والأساليب التربوية وتقننها، وأقول اكتشاف. لأن معظم النظريات التربوية جاءت كاكتشاف لتلك الأساليب والممارسات الحياتية للجماعات الإنسانية السابقة، ومن خلال تحليل أساليب تنشئتها لأبنائها.

قبل زمان الاكتشاف.. كيف كان الإنسان الأول ولا أقول البدائى أو الهمجى أو القديم كما يفضل البعض أن يطلقوا عليه من منظورهم الحضارى والغربى بشكل خاص. بل أقول الإنسان الأول، باعتباره هو الأول فى سكنة الأرض وتعميرها، هو الأول فى التعرض لخبرات الحياة على الأرض، والأول فى إبداع أساليب التعامل مع الظواهر الطبيعية ومحاولات تفسيرها، بما يحقق له السيطرة عليها،

كما كان الأول فى إبداع أساليب التنشئة والتربية، التى وظفها فى توارث قيمه، ومعتقداته، وأعرافه، ومعارفه، وعاداته من جيل لآخر.

هذا الإنسان عندما حاول أن يجد له مكانا على الأرض وسط ظواهر طبيعية متنوعة تمثل له أخطارًا لا يعرف كنهها، ووسط كائنات تفوقه قوة وتمثل له جانبًا آخر من الأخطار، كان عليه أن يصارع كل هذا، أن يصارع الطبيعة ويصارع هذه الكائنات.

ولم يكن صراعه هذا ماديا فقط، بل استخدم فيه العقل.. منحة الله للإنسان، ليتضمن ذلك الصراع جانبا فكريا، حاول من خلاله أن يضع منظومات عقلية فكرية تفسر له ويفسر بها ما غلق عليه من ظواهر ويفهم من خلالها، أسرار الكون والحياة حتى يتمكن من التعامل معه والسيطرة عليها بالتقرب من تلك القوى الغيبية المهيمنة تارة أو بتجنب أخطارها تارة. فاخترع الأساطير كمعادل فكرى قولى لفهمه، لما يدور من وجهة نظره فى العالم والكون، ثم إبداع تلك الطقوس الأدائية التى ساعدته على السيطرة أو الحلم بالسيطرة والتحكم.

هكذا نشأت الثقافة الإنسانية بجانبها الفكرى القولى الذى كان لا بد من تواتره عبر الأجيال للحفاظ على الجماعة وتماسكها، خاصة وأنها تتضمن عمليات الفهم والتفسير، وأسالب التعامل الطقسى من صلاة وقرابين وشعائر، وجانبها المادى الحضارى من مهارات لازمة للعمل واستمرار الحياة، فى الصيد، والزراعة، وإشعال النار وطهو الطعام، وكافة الخبرات الحياتية، وعمل الإنسان على تلقين ذلك لأولاده.. علمهم كل شىء حتى تلك الجوانب الفلسفية فى تفكيره،

علمهم السحر والطقوس السحرية، والعلاج بالسحر والأعشاب، وصنع منهم كهنة وممارسى طقوس وسحرة.

وبجانب اكتشافه للثقافة وضع الأسس الأولى للتربية والتنشئة والتى تعمل على الحفاظ على الثقافة وثوابتها من قيم ومقدسات تميز الجماعة وتشكل لها خصوصياتها.

مثل هذا الإنسان وتلك الجماعات الأولية التى عاشها وإبدع لها أنساقا من القيم والأعراف والمعتقدات، التى تحافظ على تماسكها واستمرارها. كيف كانت تنشئ وكيف ربت أبناءها وما هى الأساليب التربوية التى مارستها للحفاظ على ثقافتها؟

كل ذلك يمكن التعرف عليه بإعادة استقراء التراث الشعبى بشكل عام والمأثور منه حتى اليوم بشكل خاص. والذى ورثناه عن أجدادنا الأوائل، وسنحاول هنا بمصطلحات تربوية حديثة استقراء هذا التراث.. فقد يفيد فى عودة تواصل ثقافى بين جيل اليوم والغد وبين أجيال سابقة حددت الكثير من ملامح هويتنا الثقافية، والذاتية القوية، ووجداننا المصرى. فى خضمٍّ عالم يحاول أن يشرذم الجميع، أو يمسخهم فى صورة مسخ واحد دون معالم خاصة بأى منهم ليعيشوا عالما ممسوخا مثلهم. فاقد لهويته.. لتميزه.. لخصوصيته.

١- اجتماعية الإنسان:

الإنسان ذلك الكائن الذى أورثه الله الأرض ليعمرها، يخلد فيها حتى قيام الساعة.. ذلك الكائن الذى سخر له الله الطبيعة والأنعام من حوله لخدمته ورفاهيته.. ذلك الإنسان مع كل ما أوتى من قوة وبكل ما منحه الله من قدرات لا يستطيع أن يعيش بمفرده.. معزولا

عن الآخر.. لا يستطيع أن يقاوم الوحدة أو يتحملها، لأن الله سبحانه وتعالى خلقه اجتماعيا بطبعه.. لا بد له من جماعة يعيش بينها ومعها، يكتسب هويته وانتماءه داخلها، ويعتمد فى نموه الاجتماعى، والنفسى، والفيزيقى، على الجماعة التى تقوم بتنشئته الاجتماعية وتربيته، حين يتفاعل مع أعضائها، ويتعلم منهم ومعهم السلوك الاجتماعى ومعاييره، ومنهم يكتسب مهارات التواصل والتعبير والإحساس بالأمن والأمان، وأخيرا يجد بينها ملاذه وسبل إشباع احتياجاته المختلفة، ويتم ذلك كله فى إطار ما يعرف بالبيئة الثقافية أو الثقافة.

٢- التثقيف.. التربية:

تعرف عملية اكتساب الفرد العناصر الثقافية للجماعة بعملية التثقيف وهى عملية اجتماعية تتم من خلال وجود الفرد داخل الجماعة التى تبدع وتصيغ كل تلك القواعد الملزمة لأفراد الجماعة ضمن عناصرها الثقافية، وعلى الإنسان الفرد الذى يرغب فى أن يكون له الوجود الإيجابى داخل الجماعة، أن يتكيف مع هذه النظم والقواعد، وأن يتفهمها ويلتزم بها، حتى يكتسب الحد الأدنى منها، والكافى لتوفر الفهم والتماسك بين أفراد الجماعة، وتحقيق سبل الإشباع الكافى لكل الحاجات.

هذا التكيف هو الذى يعبر عنه بأنه نتاج لتلك العمليات التى يتوافق بواسطتها الكائن الحى مع بيئته الطبيعية والمادية على المستوى البيولوجى. أما على المستوى الاجتماعى «فيكون التكيف هو ما يقصد به تعديل السلوك وفقا لشروط التنظيم الاجتماعى وتقاليد المجتمع»[1].

يرتبط التكيف إذا بالتثقيف وعملية التثقيف هذه هى ما يعرف بأسلوب التنشئة أو التربية التى تعمل الجماعة من خلالها على نقل تراثها الثقافى لأبنائها فهى «مجمل ما يقدمه المجتمع من عادات وقيم وأساليب سلوك، وتوجيهات وعلاقات وأدوار، وتقنيات، كى يتعلموها، ويتكيفوا فيها، كنمط معيشة للجماعة»(٢).

ذلك أنه لا بد من وجود أسلوب للتربية أى «وسيلة يحتذى بها - ومهما كانت بدائية - لكى تنتقل الثقافة على مر الأجيال، فلا بد أن نورث الناشئة تراث الجماعة، وروحها، فتورثها ثقافتها ومعارفها، وأخلاقها، وتقاليدها وعلومها، وفنونها، سواء كان ذلك التوريث عن طريق التقليد أو التعليم أو التلقين، وسواء فى ذلك أن يكون المربى هو الأب أو الأم أو المعلم أو الكاهن، لأن هذا التراث أن هو إلا الأداة الأساسية التى تحول الناشئة من مرحلة الحيوان، إلى طور الإنسان»(٣).

بذلك يمكن القول، أن كل ثقافة تقرر أساليب التربية الخاصة بها والتى تتبناها الجماعة لنقل تراثها من أنظمة وعادات وتقاليد اقتصادية وسياسية وعقلية وخلقية، التى هذبتها أثناء جهادها فى سبيل الاحتفاظ بحياتها على هذه الأرض والاستمتاع بتلك الحياة»(٤).

ويتم ذلك من أجل الحفاظ على تماسك الجماعة من جهة، وتشكيل شخصية أبنائها تشكيلا سويا صحيا من جهة أخرى وذلك من خلال ما تسعى لتحقيقه الثقافة بعناصرها الفكرية والمادية بشكل عام والذى يمكن تلخيصه فى:

١- السيطرة على العالم الخارجى من خلال المعرفة وتنمية المهارات.

٢- النمو الاجتماعى من خلال بناء الهوية.

٣- السيطرة على العالم الداخلى من خلال السيطرة على الانفعالات والمشاعر، وتوجيه سبل الإشباع للاحتياجات وفقا لما ترضاه الجماعة وتقبله.

ويتم ذلك كله من خلال الوسائط الثقافية سواء ما كان منها رسميا أو اختياريا.

وقد ساهمت كل الخطابات الثقافية فى تحقيق هذه الأهداف ومنها التراث الشعبى الذى وظفته الشعوب فى تنشئة الأجيال، كما سنرى الآن.

٣- الأساطير والسيطرة على العالم الخارجى للإنسان:

عندما واجه الإنسان ظواهر الطبيعة على سطح الأرض، وجدها غامضة، فحاول أن يفك طلاسمها، ويحل ألغازها، ليفسرها ويتحكم فيها إن أمكن، وليتقرب من تلك القوى الغيبية التى تكمن خلفها، وتصارعه فى أسباب الحياة، بما تثيره فى نفسه من خوف وعدم اطمئنان، وتطارده بتقلبها المستمر ما بين ليل ونهار، وما بين شتاء قارس البرودة، وصيف قائظ الحرارة، ذلك أن الخوف خاصة الخوف من الموت، كان الدافع الأول للإنسان للبحث عن تفسير له، فقد كانت الحياة البدائية محاطة بمئات الأخطار، وكان الموت أسهل من الحياة، لذلك اعتقد الإنسان الأول «أن الموت ظاهرة غير طبيعية، وعزاه إلى فعل كائنات خارقة للطبيعة، كما كانت هناك أيضا الحوادث التى

تأتى مصادفة، أو تلك التى لم يكن فى مقدور الإنسان فهمها»[٥].

صراع قائم بين الظواهر الطبيعية وبين الإنسان الذى حاول أن يحسم هذا الصراع لصالحه، ولاستمرار حياته، ليأمن شرور تلك القوى القادرة على إفساد الزرع وإحلال الجدب، وبعد أن تمكن الإنسان من أن يفسر ويفهم فى حدود فكره، ونشاطه المعرفى ووعيه، أبعاد الصراع الذى حاول أن يحسمه لصالحه بالانتصار بالمصالحة مع تلك لقوى الغيبية المسيطرة على الطبيعة والحياة من حوله، من خلال محاولات تقر وشكر الإلهة على ما يصيب الإنسان من حظ سعيد. ومن ثم بدأ يجسد ما فهمه وما تصور أنه يعرفه عن عالم الآلهة، فى أساطير وحكايات حول هذه الآلهة، ويضمنها كل ما يعتقده أنه يرضيها ويقربه منها، ويكسبه رضاها، الذى يمنحه الخير كل الخير.

وهكذا كانت بدايات السيطرة أو الحلم بالسيطرة على هذا العالم من خلال «تصور الإنسان البدائى عالما من الأرواح يجهل طبيعتها وغاياتها، وعمل على استرضائها، واجتلابها فى صفه لمعونته»[٦].

وكان وسيلته فى ذلك محاكاة الفعل الذى يود أن تقوم به تلك الأرواح لمعاونته فيما يعرف بالسحر التشابهى أو التمثيلى، فكان الإنسان «يقوم بأداء أشباه الأفعال التى يريد من الآلهة أن تؤديها له»[٧].

كإسقاط المطر، أو إنبات الزرع أو هزيمة الأعداء، وارتبطت هذه الممارسات بمناسبات حددتها طبيعة الظواهر الطبيعية، وتحولت الممارسة السحرية إلى طقوس عقائدية، ومن خلال تلك العقائد

والطقوس والشعائر المصاحبة، حاول الإنسان التحكم فى الظواهر الطبيعية والعالم من حوله، وأن صادفت طقوسه الفشل فالعيب لا بد وأن يكون فيه، ولا بد أن يعيد حساباته مع نفسه قبل أن يعيد النظر فى عقيدته. فالعقيدة كانت أقوى من المادة إعادة النظر بها «خاصة وأن لقيت القبول الجماعى، وأصبحت – آنذاك – من أهم عوامل تماسك الجماعة، وأهم مصادر نسقها الأخلاقى الذى تحقق استمرار الجماعة واستمرار العقيدة الذى كان يرتبط بوسيلتين «الأساطير، والمحرمات» «فالأساطير هى التى تخلق العقيدة وتفسر عناصرها والعقيدة هى التى تضمن بقاء أنواع من السلوك التى يرغب فيها المجتمع، وتحدد للفرد ما يرجوه من الثواب، وما يمكن أن يلقاه من عقاب، وتجعله دوما مضطرا اضطرارا أن يذعن للقيود التى تفرضها الجماع»[٨].

وغالبا ما كان يذعت لها راضيا، ومن رضاه بتلك القيود العقائدية نشأ لديه الضمير.

كما كان هناك أيضا هذا التابو أو المحرمات، وهى تلك الأمور التى تحرمها العقيدة والتى تحولت فى ظل المدنية إلى القانون.

أدى ارتباط الإنسان بالواقع من خلال العقائد، إلى ظهور أساليب من التربية يغلب عليه الطابع العقائدى أو الدينى «وهو من أول أساليب التربية فى المجتمع، وذلك أمر طبيعى فى مرحلة يسيطر فيها الدين على مناص الحياة، مما يجعل التربية أداة قوية للضبط الاجتماعى Social Control»[٩].

نخلص مما سبق أنه فى محاولة الإنسان للاستمرار فى حياته

على سطح الأرض، كان لا بد له من وجود الجماعة، وحفاظا على تماسك الجماعة أبدع الأسطورة التى جاءت لفهم وتفسير الكون والعالم من حوله، ثم جسدها طقوسا وشعائر يتقرب بها لتلك القوى الطبيعية التى اعتقد فى سيطرتها على الدافع من حول وبتأثيرها فيه، كل ذلك من أجل خيره وصالحه، وحتى يتمكن من التحكم فى عالمه.

ولما رأى فى ذلك صالحه بدأ فى تنشئة أبنائه وتربيتهم على ما تضمنته الأساطير من قيم ومعتقدات، أكسبت الإنسان الضمير ومدته بالنموذج الأخلاقى الأمثل، وعمل على توارث كل ذلك عبر الأجيال حفاظا على نظم العلاقات الاجتماعية، وتقبل الإنسان لما ارتضته الجماعة، حتى يكتسب الفرد هويته منها وينتمى إليها وتشبع حاجاته المتنوعة تبعا لأساليبها التى قبلتها.

وذلك الدور الذى لعبته الأساطير فى التراث الشعبى، تبنته فيما بعد الأديان السماوى التى وضعت المعايير الأخلاقية والدينية التى يجب أن يسير عليها الفرد ويؤمن بها، حتى يستطيع أن يتحكم فى العالم من حوله بمساعدة الله سبحانه وتعالى. وإن كان هناك خلال فمن الإنسان غير المعصوم من الخطأ.

٥- السيرة الشعبية والانتماء:

بعد أن فهم الإنسان العالم والكون من حوله.. وبعد أن بدأ فى وضع النظم والانساق الاجتماعية والمعايير والأخلاق التى تحافظ عليها كما جاءت فى أساطيره وتراثه الأدبى الشعبى.. كان لا بد للإنسان بعد أن كبرت جماعته لتكون قبيلة، فعشيرة فشعب. أن

يحقق الانتماء الكامل وأن يبدع ما من شأنه أن يتفاخر به على الأمم والشعوب من حوله فكانت السير الشعبية أو الملاحم التى حاولت الشعوب من خلالها رصد أمجادها ووضع نموذج البطل الملحمى القادر على حماية عشيرته وأهله وهزيمة الأعداء أيا كانت قوتهم وأيا كان عددهم.

جاءت السير الشعبية كمجمع للآمال وأحلام الشعوب، باعتبارها «نتاج جمعى فى المقام الأول عبر من خلاله الفنان الشعبى المبدع عن قضايا المجتمع، وأنساقه الاجتماعية، والثقافية والسياسية، والقومية وعن آمال الشعب وتطلعاته وأحلامه وطموحاته.. رؤاه وتصوراته.. لذا لم يكن بمستغرب وإن حاول المبدع الشعبى أن يختار من صفحات تاريخه جماعته أو أمته ذلك البطل الذى يستحق أن يجسد كل هذه الأحلام والآمال، وأن ينسج حوله الحكايات والمواقف التى يشجعها كرمز للبطولة والفخار والاعتزاز القومى. ويكون هو نتاجها الجمعى الذى أنتجته من تاريخها «كالظاهر بيبرس، أو مورثها الشعبى، كعنترة ابن شداد.. لتستمد من سيرته العون، وتتخذه مثالا وقدوة، يساعدها على تجاوز الشدائد والأزمات والأخطار.

وبهذا يكون البطل الملحمى أو بطل السيرة الشعبية هو النموذج الذى يتم استدعاءه فى فترات تدهور القيم وزعزعة ثقة الناس بجماعتهم وتماسكهم. باعتباره النمط الأعلى كما يقول آريك بنتلى «هو شخصية تنمط الأشياء الأكبر والخصال التى هى أكثر من مجرد صفات سلوكية صغيرة مميزة»(١٠) باعتباره النموذج الواجب الاحتذاء به كقدوة نموذجية لكل أفراد الجماعة، يمثل أفضل قيمها،

وأفضل ما تصبو إليه وما تنمناه، وهو نمط متميز يجمع بين خصوصيته التي تجعل منه إنسانا، وشموليته التى تميز وجوده الجمعي».

وبطرح هذا النموذج، يكون المبدع الشعبى قد أعطى النموذج المثالي لما يجب أن يكون عليه الفرد الذى يرغب فى الانتماء للجماعة ويحمل هويتها ويعمل على تماسكها.

٦- الحكايات الشعبية والتربية من خلال الخبرة والنموذج:

تلعب الحكاية والقصة دورا هاما مثلها مثل باقى الوسائط التثقيفية فى إعداد الإنسان بشكل عام والطفل بشكل خاص لمواجهة الواقع، من خلال مساعدته على فهم هذا الواقع، والسيطرة عليه من خلال الخبرات التى تقدمها له وما بها من معارف، خاصة فيما يتعلق بمصيره ووجوده.

وأيضا على مواجهة مآزمه النفسية وانفعالاته من خلال النماذج التى تعايش هذه الخبرات من أبطال الحكايات، الذين يجسدون له رموزا لتلك المآزم «فالطفل يريد أن يعرف كي يكبر، وكى تتاح له السيطرة على ذاته والعالم، يريد أن يعرف سر جسده، سر ما يجرى حوله، وأسرار وجوده الكبرى، الميلاد، الموت، الظواهر الطبيعية، وبذلك تقترن المعرفة بالنمو، وتحقيق المشروع الوجودى للطفل» (٨-١٦؟) ويتساوى فى هذا حكايات الحيوان والتى تعمد إلى النقد الاجتماعى والأخلاقى لتقدمه إلى صغار الأطفال فى شكل حواديت وحكايات قصيرة يقوم بأدوارها الحيوانات الأليفة التى يألفها الطفل، وتشكل أمامه عالم من الرومانسية بعالمه الأسرى والحياتى، وتدور

فى خبرات شبيهة بالخبرات الأسرية وخبرات التعامل مع الرفاق وأصحاب الجوار تلك الخبرات البسيطة التى يتعلم منها الطفل بدايات القيم الأخلاقية والسلوك الاجتماعى، والمهارات الأولى للتواصل، والتعبير، من خلال توحده مع شخوصها من عالم الحيوان.

أو الحكاية الشعبية التى تعتبر الابتداء والتطور الطبيعى للحدوتة، أو حكاية الحيوان، والتى نشأت بعد أن نمت فى الإنسان القدرة على السرد والتمثيل والمحاكاة، ولم يلغ وجودها وجود الحدوتة فلكل هدف ووظيفة: فالحكاية صورة اجتماعية أكمل وأشمل من الحدوتة، وتخرج عن نطاق المنزل والأسرة، إلى العالم الخارجى الرحب ومشاكله وحكوماته وملوكه وصعاليكه.

وتعتمد الحكاية الشعبية فى وظيفتها التربوية إلى استخدام الرمز والتجريد اللذان يعتبران من «أهم العناصر الفنية التى تدخل فى بناء الحكاية الشعبية، فالغابة السوداء المظلمة هى المجهول ذو الخطر على البطل، واللون الأخضر هو رمز للشهادة»(١١).

ويتعدى الرمز فى الحكاية الشعبية اللون والرمز إلى الشخصيات ذاتها، فالشخصيات فى الحكاية الشعبية ما هى إلا رموز، فست الحسن والجمال رمزا لكل الفتيات، والشاطر محمد أو الشاطر حسن، رمز لكل أصحاب الحق والخير ونقاء الأخلاق. حتى الفعل يرمز إليه دوما بالكلمة الطيبة.

ومن الرموز التى تؤكد عليها أيضا هذه الحكايات، انتصار الضعيف، ذلك الانتصار الذى يحقق على المستوى النفسى واحد من ثلاثة، إما إحداث نوع من التوازن بين القوى الإنسانية وغير

الإنسانية، وإما أن يكون هدما للشر وإعلاء للخير، أو انتصار للعامل الأخلاقى»[١٢].

هناك أيضا من القيم التربوية، ما يعرف بدستور الشعب، والذى لا بد من تحقيقه قبل أن تنتهى الحكاية والذى بمقتضاه «يعاقب المخطئ ويكافئ المصيب» بنهاية الحكاية، والقصد منه إحياء الأمل فى نفوس المتلقين.

هناك أيضا حكايات الخوارق أو الحكايات الخرافية وهى جنس من الحكايات الشعبية يمتاز بوجود عدد من الشخصيات ذات القدرات الخارقة المتجاوزة لحدود القدرات الإنسانية، ولكل أمة من الأمم حكاياتها الخارقة التقليدية والتى تمثل فى موضوعاتها الصراع بين قطبى الخير والشر.

وبجانب ما فى هذه الحكايات من جانب ممتع ناتج عن الغرائب التى تحدث فيها، والعوالم الغريبة التى تتحدث عنها، فإنها أيضا تعكس الكثير من عالم الإنسان ونموه وبشكل خاص النمو النفسى والتى توثر فيها بشخصياتها ورموزها الموغلة فى القدم، وعنها يتولد لدى الأطفال ذلك العالم من الأمنيات والمثل الذى يعتقد به الإنسان.

وبهذا تعمل هذه الحكايات على تنمية استعداد الإنسان لمواجهة مآزم الحياة المختلفة، خاصة فيما يتعلق بمشاكل الحياة والموت والانتقال الفيزيقى والنفسى من مرحلة نمائية إلى أخرى.

٧- الحكايات الخرافية والطفل المتميز:

الطفل الموهوب هو الطفل المتميز.. هو الطفل ذوى الاحتياجات الخاصة.. الذى يتحدِ بامتيازه كافة المواقف الحياتية، يبز أقرانه فى

كافة المجالات التى يعايشها وتتحدى وجوده.

مثل هذا الطفل الذى حظى باهتمام الجميع، وألفت المؤلفات وأقيمت الدراسات عنه، باعتباره الأمل فى المستقبل مثل هذا الطفل ألم يكن له وجود فى العصور الأولى ألم تضع المأثورات الشعبية بل التراث الشعبى تصورا لهذا الطفل، بالضرورة كان هناك الطفل البطل الموهوب.. النموذج لما يجب أن يكون عليه الطفل المتميز وما بطل الحكايات الخرافية إلا خير دليل على نظرة المبدع الشعبى للموهبة والموهوبين.

وعلى سبيل التدليل على ذلك لو نظرنا إلى تلك الخصال التى وصم بها العلماء والأطفال الموهوبين سنجد أنه يمكن أن نجمل هذه الخصال أو الخصائص فى:

١- حب الاستطلاع والمعرفة.

٢- الثقة فى النفس والاستقلالية.

٣- الذكاء وسرعة البديهة.

٤- القدرة على التحليل وإدراك التفاصيل وتركيبها لإنتاج شىء جديد.

٥- المبادرة والجرأة.

ولو حاولنا القيام بدراسة تحليلية لأبطال عدد من الحكايات الشعبية التى تعرف بحكايات الخوارق، التعرف على خصال هذه الشخصيات لنرى مدى توافر جانب الموهبة، فى شخصيات هؤلاء الأبطال، وكيف استطاعوا استثمارها فى أعمالهم المختلفة، وفى مواجهتهم لتلك الأخطار والمواقف التى باجتيازهم لها حققوا حلم الشعب وآماله. واستحقوا لذلك الجائزة وهى الحصول على السلطة

والثراء من جهة، وأن تتواتر حكاياتهم كدروس يتعلم منها الأبناء والأجيال كيف يمكن أن يكونوا موهوبين قادرين على الفعل الجديد الجيد من أجل رفاهية الجماعة الشعبية وأمنها.

حب الاستطلاع والمعرفة:

لا يفقد أبدا البطل في الحكاية الشعبية الدافع إلى المعرفة واكتشاف المجهول في أفعاله التي تميزه عن أقرانه، وجميعنا يعرف تلك الحكايات التي تدور حول عجز البطل عن سماع النصيحة بدخول الحجرة المحرمة، فيدخلها حبا في الاستطلاع، وأمام تطفله هذا يكتشف ما في البداية ويكون أيضا سببا في دفع الحدث حتى ينتصر البطل.

الثقة بالنفس والاستقلالية:

والبطل الشعبي في الحكايات الشعبية يعتمد على نفسه في «المعايش» وفي الحياة «فست الحسن» تعيش مع زوجة الأب وتقوم بكل العمل، وتمطر بعد وفاة أبيها تتولى رعاية وتربية أخيها الأصغر الشاطر محمد، وغيرهم من أبطال الحكايات الشعبية، يمنح الأب على سبيل المثال كل منهم مبلغا من المال وينتظر بعد مدة من الزمن تحدد لكل منهم على أن يعودوا، ليرووا على الأب ما فعلوه بهذه الأموال وتكون درسا في الاستقلالية والاعتماد على النفس وحسن التصرف.

الذكاء وسرعة البديهة:

بدراسة الحكايات الشعبية لا يدفع للعمل بل يتطوع لأدائه، وبدون سابق تدبير. في حكاية «بدر البدور» عندما تطلب زوجة الأب من بدر

البدور أن تحضر ورقة من شجرة الجمال لابنتها الدميمة «لم ترفض» من أنها «كانت عارفة أن الغابة فيها وحوش ما ترحمش لكن ما تقدرش تقول لأ، لأنها بتحب رمانة وتحب زوجة الحطاب».

ومع أنها لم تكن تعرف أيضا أين توجد شجرة الجمال إلا أنها انطلقت باحثة عنها. حتى عندما صادفت الأسد الجريح لم تأبه به كأسد وحاولت مساعدته.. وفى النهاية نجحت فى تحقيق مهمتها.

القدرة على التحليل وإدراك التفاصيل وتركيبها لإنتاج شىء جديد:

هذه آخر الخصائص التى حددها العلماء التربويون والنفسيون للموهوب، وعندنا نماذج كثيرة تدل عليها فى حكاياتنا الشعبية سوف نختار منها واحدة لندلل بها على وجود هذه الخاصية، فى حكايات «الليمونات الثلاثة» بعد أن حصل الشاب على الليمونات الثلاثة أراد أن يتعرف على الفتاة التى بداخل الليمونات، وكان الشيخ الكبير الذى دله على الطريق قة أخبره عنهن وقال له «لما يشق كل لمونة حتخرج منها بنت جميلة هتطلب منه أن يسقيها ولازم يقسيها وإلا هتختفى» وفعلا شق الشاب اللمونة الأولى وخرجت الفتاة وطلبت منه أن تشرب لكنه للأسف «لم يعمل حسابه وما كانش معاه ميه واختفت البنت فى الحال» عندها تذكر الشاب كلام الشيخ. وبدأ يفكر ويجرب ويعيد ترتيب الأحداث «وقال لنفسه قبل أن أشق الليمونة الثانية لازم أحضر الميه» وفعلا أحضر الوالد الميه «وشق الليمونة الثانية خرجت الفتاة، لكنها للأسف اختفت هى الأخرى، لأن الماء الذى أحضره الشاب لم يكفى». إذا لم يبق أمام الشاب إلا الفرصة الثالثة والأخيرة حسب قوانين الحكاية الشعبية فهى تعطى للفرد ثلاث فرص

فقط – وهذه قصة أخرى – قعد الشاب يفكر ويفكر وقال: «مش حاشق الليمونة الثالثة إلا لما أوصل لعين مليانة ميه والميه منها ما تخلصش». وهكذا بتحليل الموقف وإدراك تفاصيله استطاع الشاب أن يصل باستقراء الأفعال إلي نتيجة محددة وهى أن يصل إلى نبع لا ينضب منه الماء ليستطيع إنقاذ الفتاة وتحقيق هدفه.

إلى هنا نكون قد رصدنا تلك السمات التى تتوافر فى بطل الحكاية الشعبية ونرى كم هى مطابقة لتلك الخصائص التى حددها العلماء والمختصون لكن!!

هناك خاصية مهمة لم يذكرها أحد أو يميز بها الموهوبين لكن ذكرتها الحكايات الشعبية وهى:

تمثل البطل لقيم الخير فى الجماعة:

فالبطل الشعبى فى كافة أشكال القص الشعبى يعمل من منطلق أخلاقى يحاول أن يحقق المهام التى كلفته بها الجماعة الشعبية وأبدعته من أجل تحقيقها، حتى ولو على مستوى الخيال من منطلق أخلاقى إيجابى يسعى لتحقيق الخير والرفاهية للجماعة. وقد يكون هذا شرطًا وضعه علماء النفس للمبدع «أن يكون فى اختراعه فائدة للجماعة» لكن هل الفائدة وحدها تكفى – قد تكون فائدة الجماعة فى الضرر بالآخرين.. فى إلحاق الأذى بالجيران أقل قوة.. وهنا الآلاف من الأسلحة التى ابتكدتها عقليات مبدعة موهوبة بدعوى الدفاع عن النفس واستغلت لإبادة الآلاف بل الملايين من البشر. فالفائدة وحدها لا تكفى.. لذلك كانت الحكايات الشعبية ومازالت تدعو إلى الخير لا للجماعة وحدها بل للإنسانية جميعها لأن الجماعة الشعبية عندما

ابتدعت هذه الحكايات لم تكن تعتقد أن هناك من لا يسعى إلى الخير.. حقا كان هناك أشرار لكنهم ليسوا من البشر قد يكونون من المردة من الغيلان من الوحوش.. لكن نادرا ما كنا نجد شريرا من البشر وإن كان فإنه كان يلقى الجزاء على قدر الفعل وبعيدا عن البطل كانت هناك سلطة تقوم بتنفيذ هذا العقاب قد يكون الملك أو الغولة.. لكن البطل الشعبى لم يقتل إنسانا أو جارا أو حتى عدوا من البشر.

هكذا جاء البطل الشعبى رمزا للأخلاق الخيرة التى تعمل لصالح الجماعة لا يعرف العنف ولا يستثمر موهبته فى الشر وإيذاء الآخرين، جاء ممتلئا بالإثارج وإنكار الذات، من أجل سعادة الآخرين، وهذا ما يميزه عن موهوبى العصر الحديث.

٨- الأغنية الشعبية والتربية من خلال الأنشطة:

الإنسان كائن قادر على التعبير.. ميزه الله على سائر المخلوقات بقدرته على التعبير والتواصل مع الآخرين من خلال أشكال التعبير.. كان البدء بالإشارة والإيماءة، وارتبطتا بالإيقاع، فجاء الرقص، واقترنت الكلمة بالإيقاع فجاء الشعر ومنه جاءت الأغنية الشعبية التى اقترنت بالتعبير عن أسمى العواطف والانفعالات. فهى قد صاحبت الرقص كدعاء، ثم كانت وسيلة الإنسان للقص، ثم صاحبته فى تجواله وعمله وتهوين الأمور عليه كما أصبحت وعاءا ينقل من خلاله ثقافته إلى أبنائه وتساعده فى نقل أحلامه وأمانيه وآماله، فجاءت تعبير مباشر عن وجدان وفكر الجماعة الشعبية تحمل بين طياتها قيمها ومعتقداتها وأمالها».

ارتبطت الأغنية الشعبية دون سائر أشكال التعبير الشعبى الأخرى بدورة حياة الإنسان، وبكل الممارسات الحياتية التى تعبر عن انتقال الإنسان من طور إلى آخر من أطوار حياته فهناك آغانى للميلاد والسبوع والختان، وأغان للهدهدة: والترقيص، ثم الخطوبة والزواج حتى الوفاة لها أغانيها وهى ما يعرف بالعديد.

ولم يخلو أيا من هذه الأغانى من القيمة التربوية، فالأم عندما تهدهد ابنها وتراقصه تشعره بالحنان والأمان اللازمين للنمو السوى. وها هى الأم وهى تراقص ابنتها وتلاعبها بالغناء تنقل لها بعض من عادات وتقاليد الجماعة..

ماما يا ماما	يا ست الدار
بابا جاى	ومعاه زوار
أهلا أهلا	بالزوار
عندنا فطير	والشاى ع النار

وهناك أيضا أغانى تغنيها الأم لتعلم وليدها أولى المهارات.. كمهارة السير.

تا تا خطى العتبة

أو مهارة التصفيق «سوسة سوسة كف عروسة».

أو مهارة الأكل.

أيضا هناك أغانى تعلم القيم الدينية.

وإن ذكرنا الأغنية الشعبية وقيمتها التربوية لا ننسى أبدا ألعاب الأطفال الغنائية وما تمثله من أنشطة تساعد فى النمو الحركى والاجتماعى والنفسى والأخلاقى..

والأمثلة كثيرة.. والوقت لا يسمح.

٩- الألغاز الشعبية واكتشاف القدرات العقلية:

لم تعجز الجماعة الشعبية عن إبداعتها عن إبداع وسيلة تتوسل بها للتعرف واكتشاف القدرات العقلية للموهوبين من أبنائها، وهذا الاكتشاف هو ما يعرف باللغز Riddles أو الفوازير كما نسميها فى العامية المصرية.

ولكى ندلل على أهمية اللغز بالنسبة للجماعة الشعبية فلننظر كما تقول نبيلة إبراهيم إلى المناسبات التى كانت تطرح فيها الألغاز. ولو نظرنا إلى هذه المناسبات خاصة فى المجتمعات القديمة سنجد أنها «مناسبات يخشى فيها حدوث أزمة. أو أنها مناسبات يكون بها مصير الفرد أو الشعب كله معلقا على حل اللغز»(١٣) ومن أشهر الألغاز التى عرفها التاريخ الإنسانى ذلك اللغز الذى ذكر فى أسطورة أوديب الإغريقية حيث ألقت الهولة (أبو الهول) التى كانت تقف على أبواب طيبة لغزا محيرا على كل من يدخل طيبة، وإن لم يعرفه تفتك به، وكان حل اللغز رهنا بإنقاذ المدينة من الخطر وسعيا لتعيين حاكم لها بعد أن مات حاكمها «لايوس».. ويحضر أوديب ويلتقى بالهولة التى تلقى عليه اللغز «ما هو الشىء الذى يسير على أربع فى الصباح واثنين فى الظهيرة وثلاث عند الغروب» ويصل أوديب إلى الحل الذى هو الإنسان فينقذ طيبة من الخطر وينصب ملكا عليها».

واللغز كما تعرفه المعاجم والموسوعات «هو سؤال أو موقف أو مشكلة تصاغ فى كلمات لها معنيان أو معنى خفى، وكانت بعض القبائل القديمة غالبا ما تصيغ المعرفة فى شكل ألغاز، معتقدين بأن المعرفة هى التزام غال لا يمنح بالمجان لهؤلاء الأقل ذكاء، وقد ارتبط

باللغز كذلك ما عرف بالألعاب اللفظية التى كانت تعتبر شكلا استراتيجى للمعرفة، وعلى اللاعبين أن يكونوا قادرين على أن يحلوا المفاتيح اللفظية للغز ليكتشفوا الإجابة، وكان غالبا ما تقام الألعاب داخل مهرجانات سحرية طقسية، وقد تتعرض حياة اللاعب إلى الخطر إن لم يصل إلى الإجابة الصحيحة. وينعكس هذا بالطبع فى كثير من أشكال القصص الشعبى حيث كان البطل يقف فى موقف أو مشكل أشبه باللغز وعليه حله وإلا كان مصيره الهلاك، فعندما كانت الأميرة تمرض لسبب ما أو تدعى المرض لغياب الحبيب. يقف الأطباء حائرين أمام أسباب مرضها والتى تصبح لهم بمثابة لغز يسعى لحل، ومن يفشل فى حله يقتل وتعلق رأسه على بوابة القصر وفى النهاية يصل البطل ويحل اللغز وتشفى الأميرة. ويتزوجها البطل ويكسب السلطة والثراء بموهبته.

من جهة أخرى إن كانت الموهبة تعتمد على قدرات عقلية متميزة فإن اللغز أيضا يحتاج لذات القدرات العقلية التى تحتاج عادة إلى تفكير وإجابة متأنية باعتبارها جزءا من ألعاب التخمين التى تشكل جزءا هاما من التراث الشعبى لمعظم الحضارات»(١٤).

نخلص مما سبق إلى أن اللغز فى التراث الشعبى يشكل مشكلة ما أو موقفا محيرا أو سؤالا غامضا يتعرض له الفرد، ويسعى دوما للبحث عن حل أو إجابة له وهذه طبيعة الإنسان المحب دوما للتعرف على المجهول واكتشاف أسراره، لذلك نجد «هناك جانب فى تكوين اللغز والاحتفاء به لدى الأطفال والكبار على السواء، هذا العامل هو الرغبة الكامنة لدى الإنسان والميل إلى لعبة الاختفاء»(١٥).

وهذا هو نفس الأساس الذى بنى عليه تورانس على سبيل المثال اختباراته «لقياس التفكير الابتكارى بالألفاظ» الذى يعتمد على «اسأل وخمن» والذى يقدم للأطفال صورة غامضة تشكل الموقف المحير والذى يحاول إيجاد حل أو تصور له وليعبروا عن حبهم للاستطلاع، كما يعطى صورة عن قدرتهم على تكوين الفروض والتفكير فى الاحتمالات».

على نفس الأساس يأتى اللغز كوسيلة للتعرف على القدرات العقلية.

فاللغز يتطلب سائلا ومسئولا. السائل الذى يطرح اللغز يكون عارفا بالإجابة (وهذا ما يعادل معايير تصحيح الاختبار) كما أن المسئول يكون على يقين بأن سائله يعرف الإجابة. لذلك فإن المسئول إذا عثر على الحل فإنه يشعر ولا شك بحالة اقتناع وثقة فى النفس، لأنه توصل إلى معرفة شيء يجهله فحسب، ولكن لأنه أصبح كذلك فى درجة مختلفة من المعرفة، ذلك أن هناك من يختبره فى معرفته وهو يود أن يبرهن على مقدرته فى ذلك[١٦].

بمعنى أن اللغز هنا لا يسعى إلى التوصل إلى المعرفة فحسب فالمعرفة معروفة لصدى السائل لكنه يسعى إلى اختبار القدرات العقلية لدى المسئول وزرع ثقته فى نفسه أيضا، وبهذه الطريقة يتمكن الفرد من أن يرى صورته الذاتية من خلال إحساسه بالتساوى فى المعرفة مع السائل وإنه لا يقل عنه فى كم معرفته. فالسائل يمثل جماعة يرتبط بعضها ببعض عن طريق المعرفة والكلمة. أما الشخص المسئول فهو خارج عن نطاق هذه الجماعة،

اللغز فى هذه الحالة يمثل كلمة السر التى يسمح عن طريق النطق بها بالدخول فى مجتمع السائل[١٧]، وهذا قد يحقق الوظيفة التربوية للألغاز، فاللغز بحكم كونه تساؤلا قوامه التحدى والاستجابة فإنه يدفع المرء إلى التأمل ودقة الملاحظة وإدراك العلاقات والمقارنة بين الأشياء. والوقوف على أوجه التماثل والتضاد أو التشابه والاختلاف، فهو من هذه الناحية يؤدى إلى تنمية واكتشاف - الملكات العقلية، وتجلية الذهن - وتنشيط الخيال، وتدريب الذاكرة، وقوة الملاحظة، والبداهة والفطنة[١٨].

١٠- الخلاصة:

نخلص مما سبق أن التراث الشعبى كان وما يزال نبعا من العطاء الثقافى، الذى لا يجف.. أبدعته الجماعة الشعبية لتفسر سر وجودها.. ونحافظ على هذا الوجود وتؤكده وتحقق له استمراره من خلال توارثه عبر الأجيال من خلال وسائط تثقيفية متنوعة.. ومنها الأدب الشعبى وعناصره التى كان لنا معها إطلالة سريعة.

والآن بعد أن تذوقنا بعض من عطاء هذا النبع ألا يستحق منا كتربويين وعلماء نفس وثقافة للطفل أن نعيد استقراءه، أن نحاول أن نوظفه كأسلوب تربوى نضيف إليه ونختار منه وهو يسمح بذلك.. أن ننظر إليه نظرة فخار واحترام فهو ملاذنا.. وسبيلنا للتأكيد على هويتنا الثقافية على خصوصيتنا.. هو السبيل لنا لكى نعى وعندما نعى سنعرف كيف نختار ونفرق بين الصالح والطالح.. لأن الشعوب بدون الوعى لن تزيد عن أن تكون قطيعا فى حاجة لراعى يقودها طالما أمسك لها بحزمة القمح أو البرسيم.. وعندها لن يكون هناك فرق.

الهوامش

١- إبراهيم مدكور: معجم العلوم الاجتماعية (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥) ص ١٧٧.
٢- كمال الدين حسين: مدخل فى أدب الطفل (كلية رياض الأطفال - القاهرة - ٢٠٠٠) ص ١٦.
٣- وول ديورانت: قصة الحضارة ج١، ت: زكريا نجيب إبراهيم (اللجنة الثقافية للجامعة العربية - القاهرة ١٩٦٦٧) ص٧.
٤- نفس المرجع السابق، ص ٨.
٥- نفس المرجع السابق، ص ١١٠.
٦- نفس المرجع السابق، ص ١١٠.
٧- نفس المرجع السابق، ص ١١١.
٨- نفس المرجع السابق، ص ١١٧.
٩- أحمد حجى: الأصول الفلسفية والاجتماعية للتربية: (حورس للطباعة - القاهرة - ١٩٧٧) ص ٤٧.
١٠- أريك بنتلى: الحياة فى الدراما (المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٨٢) ص ٥٢.
١١- عز الدين إسماعيل: القصص الشعبى فى السودان (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٧٦) ص ٥٢.
١٢- نفس المرجع السابق: ص ٩٠.
١٣- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى (دار نهضة مصر - القاهرة ط٢ بدون) ص ١٨٠.
- New Encyclopedia Britannica Vol 166. p 58.
١٥- محمد الجوهرى: الطفل والتراث الشعبى، (مقال - مجلة عالم الفكر، الكويت، ١٩٧٨)، ص ٤٧.
١٦- فؤاد أبو حطب وآخرين: اختبارات تورانس للتفكير الابتكارى (الأنجلو المصرية - القاهرة - بدون) ص ١٣.
١٧- أشكال التعبير فى الأدب الشعبى: مرجع سبق ذكره، ص ١٩٣.
١٨- نفس المرجع السابق، ص ٢٦٧.

(٤)
الجدة الحكاءة وتثقيف الطفل

• الرواية والحكى عادة شعبية وتقليد ثقافى

لا يوجد شعب من الشعوب.. ولا جماعة من الجماعات، إلا ولها تراثها القصصى، وأساليبها المتميزة فى حكيه، وتواتره عبر الأجيال كحكمة.. وعرف.. وتقليد.. وقيمة.. وخبرة تحرص الجماعة الشعبية على توارثها شفاهة عبر أجيالها، باعتبارها القصة واحد من أوائل الدروس.. ومصادر المعارف المختلفة التى عرفها الإنسان.

فالحكى.. أو السرد.. أو رواية الأخبار.. جميعها مترادفات لظاهرة إنسانية يمتاز بها الإنسان عن سائر الكائنات، ظاهرة عرفها الإنسان ليرفه بها عن نفسه وليتسلى. كما عرفها عندما أراد أن يعرف.. وعندما أراد أن يفسر ظاهرة ما.. وعندما أراد أن يعبر عما يدور بعقله من أفكار للآخرين.

عرفها الإنسان منذ عرف الكلمة وسيلة للتواصل.. فجميعها ما هى إلا إفادة كلامية شفاهية، ينقل من خلالها الإنسان خبرة حياتية صادفها، أو عرفها، فقرر أن يفيد بها جماعته التى يعايشها ويتواصل مع أفرادها، سواء كانوا لم يعرفوها أو عرفوها من قبل، لكن لعناصر التشويق والإثارة أو لأسلوب حكيها، وللدرس المتفق بها، يستنافوا لسماعها مرة.. ومران.. وعندما يشير الإنسان ببصيرته فائدة الخبرة التى سمعها يحفظها، ويتوارثها يوتواترها عبر الأجيال.

فالحكى إذا ليس كلاما بلا هدف.. بل هو وسيلة للمعرفة والدرس والتثقيف، لذلك أطلق على الإنسان لامتلاكه هذه الظاهرة، بأنه «حيوان حكاء».. يجيد السرد والحكي.. يمارسه بشغف.. ويتوارثه ويورثه باعتبار أنه ميراث الحضارة، والثقافات، وأحد أساليب تناقلها والحفاظ عليها، فالحكى كان للإنسان الأول «أداة المعرفة الوحيدة التى عرفها، ومن خلاله صاغ فكره الدينى، والثقافى والعلمى، واستطاع من خلاله أن يعبر عن الخبرات الحياتية، ويشكل من خلالها الوعى الإنسانى وإدراك الحياة، وذلك ما عرف بالحكاية أو القصة.. التى ابتدعها الإنسان بالضرورة، باعتبار أن الحكى نفسه فطرى لدى الإنسان «يلبى نزوعًا إنسانيا يستحيل تجاهله فى كل العصور التاريخية، والمراحل العمرية للإنسان فضلاً عن رغبة دفينة فى امتلاك العالم عن طريق الحكى وإعادة تشكيله كما يحلم به»(١). فالحكاية إذا هى سبيل المعرفة التى تساعد الإنسان على السيطرة على الظواهر والكائنات من حوله وبالتالى يتمكن من امتلاك العالم،

وهى وسيلته أيضا ليعبر عن أفكاره وأماله وأحلامه، لينقلها للآخر ليتكاتفا ويتشاركا انفعاليا وعاطفيا، وتتولد لديهما القوة التى تحيل الحلم إلى واقع، كما أنها وسيلة لتوصيل خبراته الحياتية بما تتضمنه من أحداث وأفعال، وقيم ودروس، يستفيد به الجميع.

وهكذا عرف الإنسان من خلال الحكى الحكايات التى ينقل بها خبراته وتجاربه ووجهات نظره إلى الآخرين. ومع تطور الفكر الإنسانى تطور أشكال ومضمون الحكايات فتضمنت كل أشكال الحكى الشعبى، من الأساطير، السير الشعبية، حكايات الخوارق، الحكايات الشعبية، حكايات الحيوان، النوادر، الفكاهة، وبالتالى تغير شكل الحكى تبعًا لكل شكل من أشكال الحكايات أو الإبداعات السردية الشعبية.

وهكذا كانت الحكاية بأشكالها المختلفة وسيلة الإنسان للمعرفة، والتهذيب والتثقيف، تواترها شفاهة عبر الأجيال وكان ذلك يتم عن طريق رواة ثقاة من كبار السن، أصحاب الحكمة والمنزلة بين الجماعة أو الأسرة، ومع التطور وتوزيع الأدوار الاجتماعية اختص نفر من الجماعة من بين أفرادها الجماعة برواية أنواع بعينها من هذه الحكايات كتخصص الكهن ورجال الدين فى حكى الحكايات العقائدية، والجدات وكبار السن من النساء فى حكى الحكايات المنزلية والأخلاقية، كما ظهر بين أفراد الجماعة محدثون يمتهنون رواية القصص وحكيها للأفراد والجماعات، ولأهمية هذه الممارسة للجماعة الشعبية، حاولت الجماعة الشعبية إكسابها ما تستحقه من الإجلال، فخصصت المناسبات المختلفة للحكى، وأبدعت الطقوس

المصاحبة لبعض أنواع الحكى وخصصت أماكن للحكى، وأصبح حكى الحكايات ورواياتها واحداً من العادات والتقاليد الشعبية التى تمارسها كافة الجماعات الشعبية، وتتميز جماعة عن جماعة بالمناسبات والأماكن والطقوس التى تصاحب فعل الحكى أو الرواية.

اختلفت إذا أشكال الحكى باختلاف المجتمعات والشعوب، فعرفت أشكال متعددة للسرد أو الحكى، منها الشكل التقليدى المعروف الذى يجلس فيه الراوى قبالة جمع من المستمعين المشتاقين لسماع حكايته، وببراعة الأداء، وتنوع الصوت، وسعة المعرفة، يمسك الراوى بقلوب مستمعيه، إلى الرواية بمصاحبة الغناء والموسيقى. ومن أهم أشكال رواية القصة عالميا وعربيا.

١- الباراد أو رواية الملاحم والسير الشعبية

شكل من أشكال الرواية للقصص المصاغة شعرا وكان يمارس فى أيرلندا وويلز وأسكتلندا وبعض الجزر البريطانية، وكمصطلح تعنى «كل أشكال الأداء الغنائى الشعرى، أما راوى الباراد فهو راوى القصص الذى تنحصر وظيفته فى إبداع رواية الأشعار شفاهة مؤرخًا لأحداث، أو مصوراً لأفعال أبطال وقواد الجماعة الشعبية، سواء كانت جماعة القرية أو الحضر، وعادة ليس ضروريا ما يصاحب أداءه عزفا موسيقيا بآلة أو اثنين، قد يلعب الراوى على إحداها أو يساعده لاعبون آخرون»(٢).

وهذا الشكل يشبه إلى حدا كبير رواية السير الشعبية عندنا فى مصر، فمن المعروف أنه وإلى وقت قريب من بدايات القرن العشرين كانت السير الشعبية خاصة «الهلالية، وعنترة بن شداد، والظاهر

بيبرس، تروى شفاهة فى أماكن التجمع بواحد من أسلوبين الأول أسلوب الشعراء الذين تخصصوا فى رواية السيرة الهلالية» حيث كانت تخصص لرواية السير أمسيات فى المقاهى بالقاهرة وغيرها من المدن فى ليالى الأعياد الدينية خاصة، وكان القاص يجلس فوق مقعد صغير أعلى المصطبة المقامة بطول واجهة المقهى وحوله المستمعون، وكان هؤلاء الرواة يروون من الذاكرة، ويستعينون فى روايتهم بالإنشاد المصاحب بالعزف، ويصحب الراوى على العموم عازف على رباب آخر من النوع نفسه»(٢).

وأسلوب العناترة،، وهم رواة سيرة عنترة أو غيرها من السير، وكانوا يعرفون بالمحدثين أو المحدتين ويستعينون فى روايتهم بالكتاب ولا يروون من الذاكرة، وكانوا ينشدون الشعر دون استخدام آلة ويقرءون النثر بالأسلوب الدارج.

٢- رواية القصص الدينية والعقائدية:

وكانت مهمة المهنة وتولاها الآن أئمة المساجد القصص الذين يلجأون إلى القص الدينى ورواية بعض قصص الأنبياء والأولياء، فى محاولة لوعظ جمهور المستمعين، أيضا تتضمن هذه الفئة الرواة الشعبين للقصص الدينى والمدائح النبوية، ولدينا فى مصر منهم المداحين المنتشرين فى الموالد والقرى.

٣- رواية الحكايات الشعبية:

تعتبر رواية الحكايات الشعبية من أكثر أشكال الرواية أو السرد الشعبى فهى تروى فى المنازل، وأماكن التجمعات، وفى الأسواق، ويتنوع رواتها ما بين الهواة الذين يروون القصص دون مقابل،

والمحترفون الذين يروونها فى مقابل نفحات يحصلون عليها.

وتراث الأداء الشعبى المصرى ملىء بكثير من مظاهر الحكى الشعبى فعندنا الجدة الحكاءة التى كانت تحكى فى الأمسيات التى يتم فيها رواية القصص للصغار، والتى تعتبر من أهم وسائل تثقيف الطفل «ووسيط جيد للتربية ونقل تراث الأمة بما يحتويه من قيم وأعراف وتقاليد، وتستوى فى ذلك تلك الجدة القادرة على الحكى بمهارة، أو تلك المتواضعة فى قدراتها على الحكى»(٤). حيث أن «رواية القصة للأطفال هى واحدة من أهم الروابط الحيوية التى تساعد على نقل التقاليد من خلال الحكايات الشعبية، ولا يهم إن تمت رواية القصص للأطفال بشكل جيد أو ردىء، أو أن تتم قراءتها لهم، المهم أن تكون هناك مواجهة حقيقية مع عالم الحكاية الشعبية»(٥).

هذه هى ظاهرة رواية القصة أو حكيها تلك الظاهرة الإنسانية الشعبية، التى عرفها العالم فى كل مكان، وخصصت الجماعة الشعبية من وقتها أوقاتا للرواية، فى الأمسيات، والمناسبات الاحتفالية الشعبية المختلفة، والتى كانت الحكايات الشعبية وروايتها تشكل طقساً وممارسة هامة من ممارسات هذه الاحتفالات، وأبدعوا حولها الكثير من المقولات الشعبية التى تؤكد على أهميتها لتربية «النشء»، ففى ساحل العاج مثلاً كان يعتقد أن الآلهة تمنح الأطفال فقط، للآباء القادرين على رواية مئة حكاية على الأقل، أما فى غانا فإن الأطفال لا يعدو متعلمين إلا إذا سمعوا لمرات عديدة "The Gli-wa" وهى مجموعة من قصص الحيوان التى يتعلمون منها الدروس

الأساسية فى الطاعة، الشفقة، الشجاعة، الأمانة، وغيرها من القيم بشكل غير مباشر»[٦].

هذا عن فعل الحكى.. فماذا عن أهميته؟

أهمية الحكى أو رواية القصة

يستمد الحكى أو رواية القصة أهميته من جانبين الأول من فعل الحكى ذاته ودلالاته وشخصية الحاكى، والثانى من محتوى وهدف الخطاب الثقافى المحملة به الحكايات أو القصص.

أما بالنسبة لفعل الحكى أو الرواية، فهو الفعل الذى يتحرك فى الزمن بأبعاده الثلاث الماضى وإلى الحاضر والمستقبل فى لحظة آنية واحدة، «فإذا كانت الحياة حركة بين الماضى والحاضر والمستقبل، فإن القصص تستمد من الماضى ومن الحاضر من أجل المستقبل، أما الماضى فقد كان يمد الإنسان بالنماذج الطولية وبالتجارب الإنسانية الرائعة وأما الحاضر فقد كان يمده بواقع الحياة وما فيها من تفاعلات كامنة تحت السطح، حتى إذا جاء المستقبل، فإنه يجىء محملاً برصيد هائل من مواد التأمل «الماضى» والقلق «الحاضر، فيحيل هذا كله إلى واقع آخر»[٧]. بمعنى آخر أن فعل الحكى يختار من الماضى ما يزيح قلق الواقع لخلق مستقبل ملىء بالأمل، والاستعداد له.

فالماضى هو الخبرة الكاملة التى تستحق التأمل وإعادة التأويل والتنبؤ من أجل استخلاص دروس ومعارف يختار منها الراوى ما يناسب الموقف الآنى «الحاضر» الذى يبعث على القلق، يختار الراوى من الماضى ما يحاول به أزاحه هذا القلق وخفضة من أجل أن يبتعد الإنسان لمستقبل لا قلق فيه. فإن كان القلق فى الحاضر

بسبب الرزق، تكون في خبرات الرضى عن القناعة الدرس، الذي يخفض من هذا القلق ويدفع الإنسان تجاه المستقبل راضياً قانعاً.

من جهة أخرى وأن كان التعلم يتم في عمومة من خلال التعرض للخبرات المختلفة والنماذج الإيجابية للإنسان في مواجهته للحياة وتنوعها، فإن القص أو الحكي يقدم للإنسان كل من الخبرات الإنسانية التي تساعد على تعلمه وأيضا تلك النماذج التي يتوحد معها ويتمثلها، من خلال تفوقها في مجال الخبرة الماضوية المشابهة للخبرة الحياتية التي تقلقه، وهذا ما تحققه القصص أو الحكايات في إجمالها، خاصة مع الطفل، فالقصة تلعب دوراً هاماً في إعداد الطفل لمواجهة الدوافع من خلال تحقيق سيطرته على العالمين الخارجي والداخلي، من خلال ما تقدمه له من معارف وخبرات، فالقصة وكما سبق القول ليست وسيلة للتسلية وتزجية أوقات الفراغ وحسب، بل هي مصدر للمعرفة بالنسبة للطفل، «فالطفل يريد أن يعرف كي يكبر، وكي تتاح له السيطرة على ذاته والعالم.. وبذلك تقترن المعرفة بالنمو وتحقيق المشروع الوجودي للطفل»[٨]. وكلما اقتربت القصة والحكي من الحياة بخبراتها ونماذجها كلما كانت أكثر صدقاً «فالقص عندما يكون بمثابة الأداء التمثيلي لحركة الحياة، فإنه عندئذ يكون فيه من الصدق والحقيقة بمقدار ما في الحياة وإذا كانت الحياة لا تثرى إلا بالتجارب التي تجعل الإنسان يعيد حساباته دائماً أبداً، مع متغيرات الحياة التي تدفعه دفعاً لأن يعيش حالة التوازن واللاتوازن في أوضاع مختلفة»[٩]. هنا تأتي أهمية فعل الحكي أو القص الذي يزود الإنسان بكل ما يحتاجه من زاد الخبرات والتجارب.

هناك أيضا المناسبات القومية والشعبية والخاصة أحيانا التى ارتبطت بهذا الفعل أو ارتبط هذا الفعل بها، تلك المناسبات التى أكسبت فعل الحكى أهمية بالنسبة للجماعة التى تحرص على ألا يفوتها المشاركة فى هذا الفعل فى تلك المناسبة. الأمر الذى انعكس بالضرورة على نظرة المجتمعات للمشاركة فى هذه الأفعال والمناسبات. سواء أكانت تتم خارج المنزل، أو داخله فقد كان لبعض المجتمعات والعائلات مواسم ثابتة من السنة لرواية القصة تبدأ فى الربيع أو بعد الحصاد، وغالبا ما كانت تتم فى المساء، لأنهم كانوا يعتقدون أنه فالا سيئا لو رويت القصة فى النهار»[١٠]، وفى رأى الباحث أن المساء هنا كوقت مناسب لرواية القصة يحمل أكثر من دلالة فهو وقت الراحة بعد العناء من الفعل.. وبذلك يكون الذهن صافى خاليا لتلقى هذا الدرس، يساعد على ذلك اختفاء عوامل التشتت والضوضاء التى قد يكون النهار مليئًا بها، وأخيرا فرواية القصة فى المساء تجعل من الخبرات المروية أخر ما يتلقاه ويتعرف عليه الطفل قبل النوم فيكون آخر ما يتلقاه ذلك الدرس المعرفى أو الأخلاقى، وكانت رواية القصة أو أداء فعل الحكى داخل المنزل من أكثر الخبرات الإنسانية انتشاراً فى العالم، ففى معظم المجتمعات وعندنا فى مصر كانت هناك الجدة الحكاءة.. وفى بعض المجتمعات كانت الأسر الثرية تكلف شخصاً من الخدم وظيفته الأساسية رواية القصة للكبار والصغار، وفى بعض الأحيان راو لكل جماعة»[١١].

فالمنزل هو أكثر الأماكن توفيرا لشعور بالأمان والثقة والاجتماعية وفى بعض المدن «كانت رواية القصص تتم فى المنازل

وليس بالضرورة فى منزل الراوى، وكانت هذه الجلسات تجمع العديد من أطفال المدينة وغالبا ما كان ذلك يتم فى المناسبات القومية، وكان الأطفال يحضرون معهم فى مقابل ذلك حطبًا للمدفئة، وماء كثير لصاحب المنزل كما كان يحدث فى أيرلندا فى مناسبة ce-didh) وتبدأ من آخر أكتوبر حتى ١٧ مارس»(١٢).

أما بشأن الراوى.. فيستمد فعل الحكى أهميته من أهمية الراوى بالنسبة للجماعة، لذلك كان كبار السن من أصحاب الحكمة والمكانة هم الذين يقومون بهذا الفعل، أو من بين أصحاب الخبرات والمعارف والفطنة القادرين على جذب انتباه مستمعيهم وتشويقهم، وتقديم الخبرات المتنوعة لهم. بقصد التأثير فيهم إيجابيًا تجاه كل القيم والأعراف والتقاليد التى تتبناها الجماعة التى يسعون ليكونوا أفرادًا بها.

«قدور القاص أو (الهو) الذى يقص متواريًا وراء الأحداث، والأفعال فى أى نمط من القصص، فرديًا كان أم جماعيًا، يتحكم تحكمًا كليا فى شكل القص ولغته، وكل قاص يهدف متعمدًا أو غير متعمدًا أن يوصل للقارئ أو المستمع رؤية ما»(١٣). تتماشى مع الرؤيا الثقافية للمجتمع، ولا يصلح لهذا الدور بالضرورة إلا كبار السن أصحاب الخبرات ووجهات النظر والرؤى تجاه الواقع والحياة.

«فالقاص فى القصص العربى هو ناقل تراثه، وناقل تجاربه، وتجارب الجماعة، وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ، وهو مدرك تماما لوجود هذا المستمع بعد بوصفه مشاركًا أساسيًا فى عملية القص وعندما تكون العملية القصصية مشاركة فعلية بين طرفين،

فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القص، إلى الإثارة وتحريك مكنون المعارف الموسوعية لدى المستمع»[١٤].

أما من جهة الخطاب الثقافى الذى ينقله الراوى أو الحكاء وهو ما يعرف بالحكاية أو القصة، فهى قديمة قدم الإنسان.. هى فن الأديان الأول.. ومن ثم لا غرو أن تكون هذه المؤسسة القصصية هى أقدم شكل من أشكال المعرفة الإنسانية قبل اختراع الكتابة وبعده «وإخالها تبقى كذلك بالمعنى الجمالى، ليس لأنها تخاطب العقل الكامن فى داخل كل منا، بل لأنها بحكم طبيعتها المرنة، استطاعت أن تطور نفسها، وأن تستوعب فى إطارها والأكثر تشويقًا كل فنون القول والمعارف، والأيديولوجيات»[١٥]، فالحكاية أو القصة كانت وما تزال سبيل الإنسان إلى المعرفة التى تساعده على السيطرة على الظواهر والكائنات من حوله وبالتالى يتمكن من امتلاك العالم، وهى وسيلته أيضا ليعبر عن أفكاره وآماله وأحلامه، لينقلها إلى الآخر، ليتكاتفا ويتشاركا انفعاليا وعاطفيا، وتتولد لديهما القوة التى تحيل الحلم إلى واقع، كما أنها كانت وسيلة لتوصيل خبراته الحياتية، بما تتضمنه من أحداث وأفعال، وقيم، ودروس، ليستفيد منها الجميع.

مع تطور الفكر الإنسانى تطورت أشكال ومضمون الحكايات، فجاءت الأساطير، حكايات الحيوان، حكايات الخوارق، السير الشعبية، الحكايات الشعبية، النوادر، الفكاهة.. إلخ والتى عملت على تهذيب وتثقيف الإنسان، وتحقيق انتمائه الثقافى والاجتماعى للجماعة من خلال تواترها الشفاهية. والتى يمكن تلخيص أهميتها بالنسبة للإنسان فى:

١- إنها كانت وسيلة لتزجية أوقات الفراغ واللعب الفطرى لدى الإنسان.

٢- إنها كانت تشبع حاجته لتفسير وفهم العالم الطبيعى من حوله.

٣- إنها جاءت لتشبع الحاجة العقائدية لدى الإنسان فى محاولة منه لامتلاك مصيره من جهة واسترضاء تلك القوى فوق الطبيعة من حوله.

٤- إنها كانت وسيلة لتواصل الإنسان بخبراته مع الآخرين.

٥- إنها كانت شكلاً جماليًا يشبع حاجة الإنسان إلى الجمال والنظام من خلال اللغة التعبيرية والموسيقى وحركة الجسم.

٦- إنها كانت وسيلته لتسجيل الأفعال ذات القيمة، التى يقوم بها الأبطال والحكماء، والقواد، على أمل أن يكسبهم هذا النوع من الخلود.

٧- إنها كانت ترمز إلى وتحافظ على التقاليد السائدة للعلاقات الاجتماعية التى يعيشها المجتمع.

هذا هو الحكى والحكاية والتى وظفتها الشعوب.. والحفاظ على تراثها الثقافى وتحقيق الانتماء والتماسك داخل الجماعة فكان الراوى الحكاء هو المعلم الأول.. والحكاية هى أول الدروس والتى تدعو إلى إحيائها فى هذه الورقة. بالشكل والمحتوى المناسب لظروف إنسان هذا العصر وواقعه، فما الدافع لذلك وكيف يتحقق؟

لماذا نحاول إحياء عادة شعبية؟

هناك دافعان يقفان وراء الرغبة فى إحياء هذا التقليد الشعبى أو

تلك الظاهرة الشعبية ظاهرة «الجدة الحكاءة» أو ظاهرة توظيف القص والحكى كوسيط ثقافى، لتثقيف الناشئة. الدافع الأول يرتبط باتجاه الدولة والمجتمع إلى التنمية الاجتماعية، فقد كان «النهج المتبع فى التنمية يركز أساساً على الإنتاج وزيادة رأس المال، وإلى رفع الناتج القومى الإجمالى بحماس شديد، دون النظر بنفس الأهمية للأهداف الثقافية والاجتماعية أو العمل على التنمية الاجتماعية والثقافية بشكل مواز.

وقد أدى السعى المحموم إلى تكديس الثروة، دون اكتراث بالأهداف الاجتماعية، إلى التهالك على الذات، وعلى العدمية الثقافية، ناهيك عن قابلية النظام الاجتماعى للزعزعة، وعلى ذلك يمكن القول أنه إذا لم ترتبط أهداف الإنتاج بأهداف ثقافية، وبأهداف النظام المعنى، فإنها تصبح معرضة لخطر الدعوة إلى فلسفة «الكثرة الفارغة»[١٦].

ساعد على هذا الاتجاه تلك النظرة العامة التى كانت سائدة تجاه التقاليد والثقافة بشكل عام خاصة فى المجتمعات ذات التقاليد القديمة والشعبية. فقد كان أصحاب هذا الاتجاه يرون «أن الثقافة والتقاليد عائقٌ فى سبيل التغير، وإن اضطر بعضها للاعتراف بأن الثقافة والتقاليد تنطوى على عناصر من شأنها أن تستحث التغير، يبد أن خججهم اتجهت فى فحواها بشكل عام ضد التقاليد»[١٧]. كما وصل التطرف فى هذا الاتجاه بالبعض إلى القول «بأن المجتمعات التقليدية لا يمكن أن تقوم بتحديث نفسها ما لم تغير مؤسساتها ومعتقداتها وقيمها التقليدية لتفى باحتياجات التنمية»[١٨].

أما الدافع الثانى فقد جاء مع تطور وسائل تكنولوجيا الاتصال فى العالم الحديث، والتى ازدادت فى تطورها مع نهاية القرن العشرين حتى استطاعت الثقافة الغربية بخبراتها ونماذجها «من اختراق معظم مجتمعات المعمورة، بدون ضبط، ودون قدرة من الدولة وأجهزتها على مراقبة ما يبث فيها أو يعرض، وربما تمثل إشكالية ما يقدم من خلال الإنترنت واحدة من المعضلات التى تواجهها، ليست دول المنطقة العربية أو العالم الثالث فحسب، وإنما الدول الغربية ذاتها، فى محاولتها حماية مجتمعاتها من بعض ما يعرض على الإنترنت»(١٩). مع ثورة الاتصالات أصبحت شعوب العالم الثالث أو الدول النامية أو الدول القومية مستهدفة ثقافيًا فى ظل ما يعرف بالعولمة التى حاولت وتحاول من خلال المؤسسات متعددة الجنسيات أن تسيطر على العالم اقتصاديا وثقافيًا «لقد استهدفت العولمة». مجالات نشاط الدول القومية، ومنها مجالات الحياة الثقافية المادية منها والمعنوية، جراء قورة الاتصالات التى أدت إلى اقتحام البنى الثقافية والحضارية لشعوب العالم، عن طريق الإنتاج السينمائى والتليفزيونى والفضائيات، التى جعلت مختلف المجتمعات سوقًا مفتوحة أمام المنتجات الثقافية، وأنماط التفكير والأذواق وأسلوب الحياة الغربية الأمريكية منها خاصة»(٢٠).

من كل ما سبق استطاعت الثقافة الغربية والأجنبية أن تسود وتسيطر على كثير من الثقافات القومية، وتحل بقيمها ونماذجها محل النموذج القومى، وسيطرت فكرة تقدم الغرب وتميزه تلك الفكرة التى ارتبطت بالشكل الجديد للاستعمار الثقافى بما «يتضمنه من

محاولة للهيمنة على الحضارات غير الغربية.. وإذابة للثقافات القومية.. وجعل النموذج الغربى الأوروبى هو النموذج الأمثل بل الضرورى الذى يجب أن تحتذيه أمم العالم»[٢١].

أدى هذا الواقع الثقافى بالعالم غير الغربى ومنه مصر إلى الاستكانة والسير فى درب التبعية الثقافية والفكرية الغربية بشكل كبير، وفى الواقع فعلى «المستوى الفكرى نتابع مودات التنمية على مستوى العالم، فكلما ظهرت فكرة، أو نظرية، جديدة نجرى وراءها لاهثين، وأن كان ثمة من جهد فليس سوى إعادة إنتاج بسيطة للفكر العالمى»[٢٢].

أما على المستوى الثقافى فتحدد علياء رافع مظاهر تدهورها فى:

١- يشهد الواقع المصرى مظاهر للتغريب ومظاهر للتعصب فى نفس الوقت، وكلاهما وجهان لعملة واحدة، وهى الشعور بالضعف أمام الآخر. فالتقليد ومتابعة الموده، هى محاولة مصطنعة للاغتراب، كما أن التعصب القومى الذى يرتدى فى بعض الأحيان رداء دينياً، هو مواجهة للآخر بشكل مرضى وكلا الاتجاهين نتاج لخلخلة فكرى وانهزام معنوى.

٢- غياب ثقافة قومية مشتركة تجمع بين الشعب الواحد أدت إلى:

(أ) غياب هدف قومى راسخ، وتأكيد الذات الفردية واهتماماتها الخاصة.

(ب) اختفاء البعد الثقافى من فكرة التقدم والتنمية، حتى أصبح معنى التقدم ينحصر فى الارتقاء المعيشى للمواطن، فأصبحت القيمة الاقتصادية هى المحرك الأول فى اتخاذه لقراراته.

٣- وجود جهاز إعلامى يركز على الترفيه وليس على التثقيف، بالإضافة إلى استفزاز المواطن البسيط من خلال المواد الإعلامية، مما يؤدى إلى الشعور بالاغتراب والدونية داخل المجتمع.

٤- ترسيخ النظرة الغربية التى تؤكد أن الأجنبى هو الأفضل وأن غاية ما يود أن يصل إليه المصرى هو أن يجد فرصة عمل فى شركة أجنبية[٢٣].

لكل هذا كان لا بد من محاولة السعى لإيجاد سبيل جديد نحاول من خلاله تثقيف الطفل المصرى لتجاوز المحنة الثقافية التى يعيشها، خاصة وأن العقود السابقة التى مارست التنمية الاقتصادية قد أصبتت مدى الأهمية الحاسمة للثقافة، فقد تحول التركيز تدريجياً من الحرية السياسية إلى النمو الاقتصادى إلى المساواة الاجتماعية إلى الاستقلال الذاتى للثقافة»[٢٤] ولقد أثبتت تجارب التنمية فى بلاد ذات تقاليد ثقافية أصيلة كاليابان والصين أنه لا يمكن «النظر إلى التقاليد بوصفها بقايا آثار من عهد قديم.. فهى تسهم فى تزويد المجتمع بمعنى خاص للوجود، وتشكل الأسس اللازمة للتكافل الاجتماعى، وتوفر مبادئ توجيهية للعمل، ولا يمكن التفكير فى إزالة البنى التقليدية دون الاستعاضة عنها بنظائر عملية ملائمة»[٢٥].

من ناحية أخرى نجد أن الثقافات القومية والوطنية فى ظل العولمة «ليست بالضرورة ضحية عاجزة، مجردة من العناصر الدفاعية، فالتحديات التى تستثيرها العولمة يمكن أن تحفز الثقافة الوطنية على مواجهتها من خلال التسلح بوسائل جديدة، لتجديد ذاتها وتقوية قدراتها على مواجهة العولمة الثقافية والقيمية»[٢٦].

فالمطلوب فى المرحلة الراهنة ليس المقاومة أو المنع بإطلاقه لكل ما هو غربى وغريب. وإنما المطلوب «عملية تحصيل اجتماعى وثقافى قائمة على الوعى والسلوك الواعى، ذلك الوعى الذى يمكن الفرد من الوعى بذاته وبالبيئة المحيطة به ووعيه بالعالم الخارجى والأخطار المحيطة به «فالإنسان الواعى هو الذى يتسق سلوكه فى الهمس مع ذلك الذى فى العلن»[٢٧] وبالوعى يتمكن الإنسان من الاختبار من بين بدائل، فعندما يعى الإنسان بذاته وباحتياجاته يعى بالسبل السوية لإشباع هذه الاحتياجات ويسعى لإشباعها معتمد على خلفية ثقافية أخلاقية قيمية «تحصنه ضد الأخطار الاجتماعية عندما يستطيع أن يختار من البدائل سواء القومية أو الأجنبية ما يصلح له ويتفاعل معها ويضيف إليها بقدر ما تضيف إليه.

وحيث أن الأسرة والمدرسة إلى وقت قريب كانتا «المؤسستين الحافظتين للثقافة القائمتيان بعملية التنشئة الاجتماعية.. إلا أن هاتين المؤسستين لم تعودا قادرتين على أداء وظائفها الاجتماعية كما كان فى السابق»[٢٨]. فيكون الأمل، فى جماعات اللعب، وجماعات الجوار والجماعات المهنية والجماعات الخاصة التى ينتمى إليها الفرد، والذى يمكن أن تساهم فى تشكيل الوعى الثقافى للطفل.. فقد يكون لديها الحل!! لكن كيف؟

كيف نحى ظاهرة الجدة الحكاءة!!

حيث إن التعليم فى عمومة وهو أحد الروافد التى تعمق الثقافة، يعتمد فى بعض جوانبه على كل من الخبرة والنموذج، الخبرة الإيجابية التى تجعل الطفل أو الإنسان يعايش خبرة حياتية ليتعلم من إيجابياتها.

وكلما كانت الخبرة قريبة من الإنسان ومن واقعه كان تعلمها أسرع وأصدق. أما النموذج فإن تعدد إلا أن أصدق النماذج هو النموذج الإنسانى الذى يشبع للصغير وللكبير أيضًا العديد من الحاجات فيتوحد به عندما يراه مناسبًا لاحتياجاته ويتمثل قيمة فى نسقه الثقافى والقيمى.

لكل ذلك كانت القصة وأشكال التعبير الأدبى واحد من أهم الوسائط التعليمية التى تجاء محملة بالخبرات والنماذج التى تتسق مع القيم الثقافية التى تسعى الجماعة لغرسها فى نفوس ووجدان صغارها وأجيالها لينشئوا منتمين لثقافة ويحملون هوية مجتمعهم.

وبنفس القدر الذى كان للقصة، كان راوى القصة هو المربى والمعلم الأول وتعددت صوره من الكاهن ورجل الدين، إلى المعلم وراوى القصة، ما بين كبار القوم، إلى الجدة الحكاءة.

واليوم ولأهمية ظاهرة القص والسرد فى تنشئته الأجيال، اهتم العالم أجمع براوية القصة ورواتها.. ففى كل مكان يمكن أن يتجمع فيه الأطفال تخصص ساعات لرواية القصة.. فى المكتبات، فى المعسكرات فى المتاحف، فى النوادى، ويتم ذلك فى كافة المناسبات.

وعندنا فى مصر، توجد التجمعات، لكنها تخلو من رواية القصص من وجود القادرين على نقل الخبرات وتقديم النماذج الجيدة الإيجابية المفتقدة فى عصر الفضائيات. لكن هذا لا يعنى أن المجتمع خلو من أصحاب الخبرات القادرين على تقديم للأجيال. بل بيننا منهم الكثير.. ولديهم الكثير من الخبرات.. والقصص أيضاً.

أنا لا أقصد هنا رواية قصص الحيوان أو الخوارق أو الحكايات

الشعبية كما كانت تحكيها الجدات، بل القصص الذاتية، السير الذاتية، إنما نهدف إلى توظيف جوهر ظاهرة الجدة الحكاءة.. إلى توظيف ذلك اللقاء الفطرى التلقائى بين كبار السنّ من أصحاب الجبرة والمكانة وبين الصغار الذين ينتظرون من يرشدهم إلى بداية الطريق، لمصريتهم، ولقوميتهم، إلى من يدلهم على القيم التى يمكن أن ينشأوا عليها ونماذج يقتادون بها.. ويتمثلونها، لخبرات ذاتية يتعلموا منها بعد أن طغى الإعلام على كل شىء. وكم من أصحاب الخبرات يعيشون بيننا.. ونمر عليهم مر الكرام فى كافة المجالات. نماذج ناجحة عظيمة.. فى الفكر والأدب، والطب، الفلاحة، الصناعة، العصامية، أصحاب الرضى والقناعة.. جميعهم لهم تجاربهم.،، وكم من آباء ربوا فاحسنوا التربية فأين تجاربهم!! وكم من أمهات أنشأن أجيالاً.. وحفظن الكثير من الذكريات وحفرن القصص عن أبنائهن ورحلة كفاحهم مكانا لها فى ذاكرتهن فأين هذه القصص!!

وكم من معلم علم هدى وأرشد لوجه الله تعالى.. وكم من جندى، وكم من وطنى.. وكم.. وكم.. النماذج كثيرة، لكنا فى زحمة الحياة ننساهم أو نتناسهم.. فلماذا لا نستدعى كبار السن أصحاب المعاشات الذين حرمتهم القوانين من العطاء.. فاستسلموا للظل، هؤلاء العظام أصحاب التاريخ والخبرات ألا يستحقوا منا أن نقدم لهم أيدينا، ندعوهم للعطاء ثانيتا فهم قد تعودوا على العطاء، إلا يحق لنا أن نستفيد من تجاربهم وخبراتهم ومنهم كنماذج مشرفة لا تستحق تركن فى الظلام.

لماذا لا نستدعيهم من حاضرنا.. ليحدثونا عن الماضى الجميل ليزودوا صغارنا برصيد تجاربهم، ويقدمون لهم صوراً مشرفة

لنماذج يحتذون بها.. ويتزودوا بقيمهم زادا للمستقل وضياءً ينير لهم المستقبل بالأمل. أمل الشرفاء.. المكافحون.. المؤمنون بالله.. بالوطن والإنسان.

شرط أن يتم ذلك بعيداً عن اللقاءات الرسمية الموجهة.. المقننة لنجعله لقاءً حراً تلقائيًا تسوده المحبة والعاطفة يغدق فيه الكبار بحنانهم المتدفق على الصغار فى أماكن تجمعهم، دون تصوير تليفزيونى وأعلام يفسد عادة كل الأشياء.

وهكذا نكون قد أحيينا فن رواية القصة وظاهرة الجدة الحكاءة.. ذلك الفن الذى تجاوز دورة التسلية والإمتاع إلى نقل الخبرة والحكمة.. ولعلاج كثير من المآزم النفسية والاجتماعية هذا الفن القديم الحديث الذى نحاول إحيائه، من أجل تكريم كبار السن من جهة، بإحياء عطائهم من جديد لتستفيد منهم الأجيال فى كافة المجالات.

كبار السن الذين يحكون للصغار عن الماضى بعد أن أتيحت لهم الفرصة لتأمله وتفسيره، ليساعدوهم على تجاوز قلق الحاضر ودعمهم للمستقبل، يعرفوهم بخبراتهم الثقافية ويحدثوهم عن نماذج من رجالات صنعوا التاريخ وساهموا فى نهضة البلاد، وبناء الوطن والأمة والجماعة وكان معظمهم جنودا مجهولين، وهؤلاء الجند المجهولون ألا يستحقون أن تعرفهم الناس الذين حفظوا كل ما يقولوه النجوم.. والمشاهير.

إلا يستحق مثل هذا الفن وهذه الظاهرة الأحياء.. ألا يستحق الطفل منا أن نقدم له كل العون لنأخذ بيديه وننقذه من قلق الحاضر،

ونقدم له ما يرشده إلى المستقبل، حتى لا تضيع منا الأجيال ويضيع المجتمع بضياع أفراده.

وأغلب الظن أن هذا لن يكون لمصرنا المليئة بالجنود المجهولين المخلصين.. أصحاب الخبرات والنماذج المشرفة التى ستكون دوماً للأجيال مناراً ومرشداً وملهماً.

الهوامش

١- محمد رجب النجار: التراث القصص في الأدب العربي (ذات السلاسل - الكويت ١٩٩٥)، ص ٤.

2- ANN Pellowsky: Thw worgd of story Telling (H.wilson caome U.S.A 1990) p. 220.

٣- كما الدين حسين: توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث (الدار المصرية اللبنانية - القاهرة - ١٩٩٢) ص ١١٥.

5- The world of story telling: p.6667.

6- Ibd p.67

٧- نبيلة إبراهيم: لغة القص فى التراث العربى القديم (مقال - مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مارس ١٩٨٢) ص ١١.

٨- مصطفى حجازى وآخرين: ثقافة الطفل العربى (المجلس القومى للثقافة الرباط ١٩٩٠)، ص ١٦٠.

٩- لغة القص: مرجع سبق ذكره ص ١٦.

10- The world of story telling: p.72

11- Idd. p. 70.

12- Ibd. p. 82

١٣- لغة القص مرجع سبق ذكره، ص ١٤.

١٤- نفس المرجع السابق، ص٤.

١٥- التراث القصص، مرجع سبق ذكره ص ٤.

١٦- س. ك. ديوب: الأبعاد الثقافية للتنمية (مقال - المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، اليونسكو - نوفمبر ١٩٨٨) ص ٦٦٥.

١٧- نفس المرجع السابق، ص ٦٧.

١٨- نفس المرجع السابق، ص ٦٦٧.

١٩- باقر سلمان النجار: العولمة والثقافة (مقال: مؤتمر العولمة وقضايا الهوية الثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة أبريل ١٩٩٨) ص ٣٩.

٢٠- هانى حوارنى: الثقافة الوطنية والتعددية فى ظل العولمة، (مقال - موتمر العولمة - وقضايا الهوية الثقافية - القاهرة ١٩٩٨) ص ٣٠.

٢١- علياء رافع: الثقافة والتنمية (مقال - مصر نظرة نحو المستقبل - أصدقاء الكتاب - القاهرة - يونيو ١٩٩٩) ص ٣٠.

٢٢- عبد الباسط عبد المعطى: ندوة التنمية فى مصر (مجلة فكر - دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة - ١٩٨٥) ص ٢٨.

٢٣- الثقافة والتنمية: مرجع سبق ذكره، ص ٣٣-٣٥.

٢٤- الأبعاد الثقافية للتنمية: مرجع سبق ذكره، ص ٦٧.

٢٥- نفس المرجع السابق، ص ٦٦٧.

٢٦- الثقافة الوطنية والتعددية، مرجع سبق ذكره ص ٩٥.

٢٧- العولمة والثقافة، مرجع سبق ذكره ص ٣٩.

٢٨- نفس المرجع السابق، ص ٤٠.

ملحق

بعد أن انتهيت من كتابة الدراسة التى ساهمت بها فى هذا المؤتمر وهى بعنوان «الجدة الحكاءة وتثقيف الطفل» وقع تحت يدى مصادفة مجموعة قصص شارك بها منتدى العلماء الصغار برام الله - فلسطين - فى المسابقة التى أجراها المجلس العربى للطفولة عام ١٩٩٩ عن قصص الأطفال والبيئة. ولما رأيت أن هذه القصص ترتبط بشكل وثيق بل تعتبر دليلاً عمليا لما ناديت به فقد رأيت أن أضيفها للبحث كملحق أو كدليل عملى على صدق ما ناديت به.

وهذه القصص ألفها أصحابها ضمن مشروع متكامل حول توثيق قرية فلسطينية مهجرة ومدمرة عام ١٩٦٧ واسمها (يالو) حيث عمل خمسة عشر طفلا على توثيق (يالو) ضمن المحاور التالية:

١- مجموعة الأدب واللغة: وأنتج الأطفال خمس قصص من وحى أحداث (يالو) بعد أن استمعوا إلى شهادات الأطفال حول أحداث الهجرة والنكسة.

٢- مجموعة التاريخ الشفوى: وقامت بلقاء الأهالى (أهالى يالو) وتسجيل أحاديثهم وتفريغها وإصدار كتيب عن القرى.

٣- مجموعة النباتات والبيئة: وأنتجت هذه المجموعة مجسم (يالو) الذى جسد مظاهر البيئة والحياة فى القرية.

والقصص محل الدراسة هى:

١- مذكرات حذاء

وقد ألفها طفل عمره اثنى عشر عاماً.

وتحكى فى موقف فانتازى مأساة حذاء أحد رجال قرية (يالو)

الذين حاولوا النزوح إلى عمان بعد تدمير قريتهم لكن الحذاء لم يطاوعه فعاد به إلى رام الله بالقرب من (يالو) ليكون قريبًا منها ولا ينساها.

٢- لن ننسى الأرض

وقد ألفتها طفلة عمرها اثنا عشر عامًا.

وتحكى عن الجدة فهيمة التى تقص على أحفادها وهى ترتدى ثوبها الفلاحى الفلسطينى، كيف تواكبت عليهم هجمات الاحتلال وارتكبوا فى حق أهل فلسطين مجازر ١٩٤٨، واستولوا على قرية (يالو) الجميلة الهادئة ١٩٦٦٧. وكيف تحول أهلها بعد ذلك إلى لاجئين مهاجرين.

٣- حكاية امرأة من (يالو)

ألفتها طفلة عمرها اثنا عشر عاما

وتحكى عن قصة امرأة أصابها المرض، وأثناء رحلة هجرتها من (يالو)، سببت الصعاب لأسرتها.. لكن زجل عجوز صادفهم فى الطريق ودل أسرتها على الدواء.. وكان الدوراء زهرة من جبال (يالو). أحضرها إليها ابنها وشفيت وسكنت بعد ذلك القدس قريبًا من قريتها التى دمرها العدو.

٤- الجرافة

ألفتها طفلة عمرها ثلاثة عشر عامًا

وتحكى عن جرافة تطار «أبو أيمن» أحد الأبطال الفلسطينيين. لكن أبو أيمن يهرب من الأعداء ويختبئ مع زوجته فى كهف صغير وفى الصباح يبحث عن أطفاله.. وبعد أن يجدهم يعيشون جميعًا فى

(رام الله) وطبعًا لم تنس العائلة قريتها الحبيبة (يالو) فهم يذهبون إليها كل أسبوع عبر طريق لا أحد يعرفها غير أهل (يالو).

وهكذا ساعدت الجدات الحكاوات على إحياء ذكرى قرية هدمها المحتل.. وبقيت ذكرياتها عالقة فى أذهان كبار السن.. ولولا أن جاءت الفرصة ليحكوا عنها للصغار.. من يعلم فقد كانت (يالو) ستمحى من ذاكرة التاريخ، أما الآن بعد أن صاغها الصغار إبداعًا تداولته الأيدى فأبدًا لن تموت.. حتى ولو صارت تاريخًا يروى وتتواتره الأجيال ستنطلق ذات يوم لتصبح أسطورة وملحمة وأغنية يتغنى بها الجميع كما تغنوا بالكثير من شوامخ التراث.. أو يأتى يومًا تجد الذكرى السواعد والرجال الذين يعيدونها حقيقة مرة أخرى.. من يدرى.. المهم ألا تنسى - وحتى لا تنسى لا بد أن نتذكر وأن نحكى.. وأن نستمع للجدة الحكاءة ومن على شاكلتها.

(٥)
الثقافة الشعبية والمستقبل

• الحكى.. الحكاية.. الثقافة

• تقديم

الحكى.. أو السرد أو رواية الأخبار.. جميعها مترادفات لظاهرة إنسانية يمتاز بها الإنسان عن سائر الكائنات.. ظاهرة عرفها الإنسان ليرفه بها عن نفسه ويتسلى، عرفها عندما أراد أن يعرف، وعندما أراد أن يفسر ظاهرة ما، ويعبر عما يدور بعقله من أفكار للآخرين.

عرفها الإنسان منذ أن عرف الكلمة وسيلة للتواصل ونقل الخبرات، لذلك لم يكن الحكى كلاما بلا هدفًا.. بل كان وسيلة للمعرفة والدرس والتثقيف، لذلك أطلق على الإنسان أنه «حيوان حكّاء» يجيد السرد والحكى، يمارسه بشغف، ويتوارثه باعتباره ميراث الحضارة، والثقافات، وأحد أساليب تناقلها والحفاظ عليها، فالحكى كان

للإنسان وما زال «أداة المعرفة الوحيدة التى عرفها، ومن خلاله صاغ فكرة الدينى، والثقافى والعملى، واستطاع من خلاله أن يعبر عن الخبرات الحياتية، ويشكل من خلالها الوعى الإنسانى، وإدراك الحياة وفهمها، وذلك من خلال ما أبدعته عقليته من أشكال التعبير القولى، والتى عرفت بالأدب الشعبى بداية من الأساطير، ونهاية، بالنوادر.

كان من أهم هذه الأشكال الحكاية الشعبية والتى تعتبر أهم وسيط استخدمه الإنسان ليعبر من خلاله عن خبراته الحياتية، بما تتضمنه من أحداث وأفعال، وقيم، ونقل هذه الخبرات إلى الآخرين، بشكل غير مباشر، فى مواقف ومن خلال شخوص ترمز لهذه الخبرات وتحمل خلاصة التجربة الإنسانية.

وكما تقول Linda Degih «تعتبر رواية القصة، واحدة من أهم الروابط الحيوية التى تساعد على نقل التقاليد، والقيم، من خلال الحكايات الشعبية، ولا يهم أن تمت رواية القصة للأطفال بشكل جيد أو ردىء، أو أن تتم قراءتها لهم، المهم أن تكون هناك مواجهة حقيقية مع عالم الحكاية الشعبية»(١).

عرف الإنسان فى كل مكان هذه الأشكال الأدبية، لدرجة أنه لم يوجد ولا يوجد حتى الآن مجتمع من المجتمعات الإنسانية على وجه الأرض إلا وله تراثه الأدبى من أشكال التعبير الشعبى، الأسطورة، الملحمة السيرة الشعبية، والحكاية الشعبية... إلخ.

وفى كل مكان فى العالم، كان هناك جانب ووقت مخصص لرواية القصص المنزلية للأطفال، سواء أكان فى الأمسيات، أو المناسبات

الاحتفالية الشعبية المختلفة، والتى كانت الحكاية الشعبية وراويتها يشكلان طقسا وممارسة مهمة من ممارسات هذه الاحتفالات «لأهميتها فى تربية النشء، ففى ساحل العاج مثلا كان يعتقد أن الآلهة تمنح الأطفال فقط للآباء القادرين على رواية مئة حكاية على الأقل، أما فى غانا فإن الأطفال لا يعدون متعلمين إلا إذا سمعوا لمرات عديدة The Gliwa وهى قصص الحيوانات التى يتعلمون فيها الدروس الأساسية فى الطاعة، والشفقة، والشجاعة، والأمانة، وغيرها من القيم بشكل غير مباشر»[٢].

وفى مصر وحتى وقت قريب كانت الجدات وكبار السن من النساء يحكين لأطفال الأسرة فى الأمسيات، العديد من الحكايات الشعبية، وكانت رواية القصة، «تتم وفقا لظروف ومناسبات متعددة فى البيئة الزراعية، فى أعمال المقاومة اليدوية لدودة القطن.. حيث يجد الأطفال الصغار منهم والكبار نفعا لهم فى قص الحكايات،.. لعلها تخفف عنه قسوة العمل»[٣].

من أشكال هذا التراث الأدبى عرفت الشعوب، الحكايات الخرافية، Fairy Tales، أو حكايات الجان أو حكايات الخوارق كما يسميها البعض، تلك الحكايات التى كانت الأصل فى تفسير الكون حتى قبل ظهور الأساطير والتى يقول عنها، فردريش فون ديرلاين إنها بقايا المعتقدات الشعبية، وبقايا تأملات الشعوب الحسية، وبقايا قواه وخبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثر فيما حوله بروح ساذجة»[٤].

لعبت هذه الحكايات دوراً كبيراً فى النمو الثقافى للمجتمعات فى جوانبه التربوى والاجتماعى والنفسى من خلال الكثير من الوظائف التى أفادت أبناء المجتمعات الشعبية، فتربويا كانت أهم الأشكال التربوية التى استخدمت الرمز فى التعليم غير المباشر، فهى مليئة بالرموز التى تعادل التجارب الإنسانية، وشخصياتها هى كل وأى من البشر، والحيوانات بها معادل لموضوعات إنسانية، والطرق، والدروب، والصعاب، كلها عوالم من الرموز، تخلق التشويق، والاستمتاع، بجانب ما تحققه من تعليم وتربية غير مباشرين.

يدلل على ذلك شعبيتها «وقبولها العالمى فى كل الأمم والثقافات والأزمنة عبر الآلاف السنين، كما يوضح ذلك بشكل قاطع توظيفها لتعليم الكبار والصغار معا، من خلال مستويات تطبيقاتها ورموزها، وفهمها المختلفة»(٥).

ويؤكد من جانب آخر على وظيفتها التعليمية التربوية، ما تتضمنه من قيم ومعتقدات وتصور عام لما يجب أن يكون عليه الإنسان فى حياته، وعلاقاته مع الكون والآخر، وكما يقول هوكر فيتر، ويذكره صفوت كمال «ليست الحكاية الشعبية فى قوامها الحقيقى تعبيراً أدبيًا لأبناء شعب من الشعوب، بل هى شىء يتجاوز ذلك، إنها تمثل بأصدق معانى الكلمة، صور موسعة لأسلوب حياتهم»(٦).

أما بالنسبة للجانب الاجتماعى بها، فيتمثل فى تصويرها لحلم الإنسان لما يجب أن يكون، فالإنسان منذ أن سكن الأرض، وهو يحلم بحياة يسودها العدل والحب، ومن هنا جاءت هذه الحكايات، لتصور له هذا العالم الذى عجز عن تحقيقه فى الواقع، فكان الخيال

ملاذه، لتغير هذا الواقع إلى الأفضل، وفى حدود ما قدر عليه، وأيضا فى حدود قواعد دستور الشعب، الذى يعطى كل ذى حق حقه فى عالم الحكاية، فيجازى المخطئ، ويكافئ المصيب. «فإن كانت الحكاية الخرافية تصور الأمور كما يجب أن تكون عليه فى حياتنا، فإن توقع الإنسان الشعبى لحياة يسودها العدل والحب، كان هو الدافع الروحى الذى نبعت منه الحكاية الخرافية، وبذلك يكون السؤال الذى تجيب عليه الحكاية الخرافية، (كيف يجب أن تكون عليه الأمور فى الحياة)»(٧).

أما الجانب النفسى بها، فيتجسد فى كون هذه الحكايات لا تصور علاقة الإنسان بعالمه الخارجى فقط، كذلك فى صراعه مع عالمه الداخلى، لذلك وجدت المدارس النفسية المختلفة فى هذه الأعمال مادة خصبة تناولها معظم علماء النفس بالتحليل، بداية من سيجموند فرويد مؤسس علم النفس الحديث وحتى الآن، وكان من أبرز علماء هذه المدرسة فى تفسير الحكايات الخرافية ووظيفتها النفسية يونج Carl H.Jung فقد نظر «يونج إلى النفس الإنسانية بوصفها وحدة متكاملة من الشعور واللاشعور، لا يحتوى على صنوف الكبت النفسى فحسب، بل إنه يحتوى على ما هو أهم من ذلك بكثير، وهو القوة الدافعة إلى تكييف الإنسان لحياته بصفة عامة، وهذه القوة الدافعة هى التى تثير القدرة على التخيل، وهى التى تنظمها، على نحو ما يظهر فى أشكال التعبير الشعبى»(٨).

وقد استعان يونج بمنهج تفسير الأحلام، لتفسير الحكايات الخرافية، باعتبار أن كل من الحكاية الخرافية والأحلام تحتوى من

وجهة نظره على عناصر الدراما، «وهى العرض والنقد، والتحول والنتيجة، كما أنها تحتوى على الأنماط الأصلية (Arch Typs) التى تتضح فى شكل خيالات وصور تنظمها قوة التخيل»(٩).

ووجود هذه الأنماط الأصلية، بأشكالها الرمزية، هو الذى يجعل الجميع يتقبلون ويفهمون هذه الحكايات بصرف النظر عن اختلافهم العمرى أو الثقافى، كما أنها تشكل جسورا بين الحلول التى تقدمها للمواقف المختلفة فى الحكايات، ودرجة فمها من الإنسان، ليس فقط عبر الثقافات، بل وبين المراحل العمرية المختلفة لمستوياتها العقلية والثقافية للإنسان ذاته، فهى ترشده لفهم العلاقة بين جوانبه المضيئة والمظلمة، وبين صراعاته الانفعالية والعقلية»(١٠).

وبذلك يكون تقبل الجميع للحكايات الخرافية، عاكسا لقدراتها على تجسيد وتصوير الطبيعة الداخلية للفرد، بجوانبها الأخلاقية، والنفسية، والروحانية غير المحدودة، وبذلك تساعد على البحث عن معنى للحياة، بجانب ما تحققه من استقرار نفسى، ونظره متفائلة للحياة، فالتفاؤل سمة غالبة على الحكايات الشعبية، يقود إليه تلك النهايات السعيدة التى تختتم بها غالبية الحكايات الشعبية.

هذه أهم الجوانب التثقيفية التربوية التى كانت للحكايات الشعبية عامة، وللحكايات الخرافية خاصة، والتى ساعدت من خلالها على التنشئة الثقافية (تربويا واجتماعيا ونفسيا) للإنسان عبر عصوره المختلفة، وفى مراحل عمره المتنوعة.

وإن كانت هذه الحكايات قد اختفت أو كادت لفترات طويلة، باعتبار أنها، تعبير رومانسى عن آمال الشعوب، التى كانت ترتاح

إلى هذا التعبير، لأنه يصور لها العالم الجميل الذى تصبوا إليه، لكن لما بدأت الشعوب تعيش واقع الحياة - المعاصرة - ونتيجة تغير المفهومات الأيديولوجية للمجتمعات، الأمر الذى جعل الإنسان يدخل مرحلة صراع مع واقعه من ناحية، ومع سائر الطوائف الاجتماعية من ناحية أخرى، فتغيرت أشكال تعبيره، كما تغيرت وظائفها»(١١).

لكن مع هذا، هل يمكن أن نتساءل مع الآخرين عن اختفاء مثل هذه الأشكال؟ أم نؤكد مع البعض على أنها ما زالت موجودة؟ إذا فما هى الخصائص التى ضمنت لها الاستمرار حتى اليوم ودعت إلى إحيائها من جديد؟

وهل ما زالت تحتفظ بوظائفها، أم أصبح لها مجالات جديدة توظف فيها؟

هذا ما سنحاول الإجابة عليه فى الصفحات التالية.

• الحكايات الخرافية

قراءة تربوية

تعتبر هذه الحكايات من أفضل ما أبدعته العقلية الشعبية، وهى دليل على الوحدة الوجدانية العجيبة التى عاشها العالم ويعيشها، فسواء أكانت نابعة عن مصدر واحد وانتشرت من بلد لآخر، ومن جيل لآخر، أو أنها كانت إبداعا تلقائيا لتفسير التشابه الحياتى والكونى الذى عاشه الإنسان الأول فى بقاع العالم المتباعد، مهما اختلف المصدر، إلا أن «الأمر المسلم به، أنه لا يوجد تجمع من المجتمعات أو بلد فى العالم، إلا وله تراثه من الحكايات الخرافية،

ومخلوقاتها وشخوصها الخارقة التقليدية، من الجان، والأخيار والأشرار، من الغيلان المفيدة والضارة، ومن المرده، وكل تلك القوى السحرية التى تعمل بشكل يثير للعجب، إن أحسن استخدامها، وإلا تحولت إلى أداة خطرة»[١٢].

لذلك نجد انتشارها بين الجميع، وتقبلها من الجميع، وتبنى الجميع لها، ولما لا وهى «تشبع لهم احتياجاتهم، وتعبر عن أحلامهم، وآمالهم، وقضاياهم، وتساعد على حل مآزمهم الانفعالية، وتعمل فى ذات الوقت على المزيد من الترابط الثقافى والاجتماعى للجماعة[١٣]، والاستقرار النفسى للفرد.

من ناحية أخرى ولما تمتاز به هذه الحكايات من رومانسية، تبعد بالإنسان عن عالم المادة والواقع، الذى يعانى منه، وتخاطب فيه عالم الروح والوجدان، بما تصوره له من عوالم جميلة يصيبوا إليها الإنسان، ذلك أن الإنسان استطاع فى هذه الحكايات «أن يخلق لنفسه عالما سحريا جميلا، بعيدا كل البعد عن عالمنا الواقعى، واستطاع فيه أن يلغى كل ما يحس به فى عالمنا من قيود زمانية ومكانية، وكل ما يشعر به من ظلم ونقص فى حياته»[١٤].

هذا ما جعل علماء النفس يرون فى هذه الحكايات العديدة الصور الرمزية، التى تجسد تماما كل المآزم النفسية، والانفعالية التى أصابت عصر التمدن والتحضر الذى نعيشه، لأن هذه الحكايات صيغت حول خبرات إنسانية ترمز إلى الإنسان فى عمومها - وهذا سبب تجهيلها للزمان والمكان - وتتناول الكثير من المشاكل والمآزم النفسية للكائن البشرى مجردا من بعدى الزمان والمكان وهذا سر خلودها.

فحكايات الساحرات على سبيل المثال، تتناول عادة مشكلات البشر عامة، ومشكلات الأطفال خاصة، وتخاطب قوامهم النامية، وتسهم فى تخفيف الضغوط التى يتعرضون لها سواء أكانت شعورية أو غير شعورية، وتمكن الطفل فى نفس الوقت من اكتساب القدرة على مواجهة الصعاب من خلال التآلف مع المحتوى اللاشعورى الذى تصوره الحلول التى تقدمها.

فهذه القصص تفتح آفاقا جديدة لخيال الطفل، وبنائها يقدم للطفل صورة يدمجها فى أحلام اليقظة، تساعد على توجيه حياته بطريقة أفضل.

تقودنا هذه الحكايات بشخصياتها «إلى أن نكتشف تلك الكنوز المدفونة فى أرواحنا، وتجعلنا نعى بشكل غريزى، الأحزام التى تمتلئ بها الحياة، كما نعرف منها دور القضاء والقدر فى توجيهنا، ومن خلالها نتعلم أيضا أن الوفاء يزيد حياتنا وأرواحنا جمالا، وأن نقاء الحياة والنفس، هى سر ابتهاج الروح والوجدان»(١٥).

فالحكيات التى تحكيها الأمهات، وتعيدها على الأطفال، تثرى تلك الأعمال الروحانية والوجدانية لديهم، تلك الأعماق التى تنبع منها المثل والأمانى، إن الملايين من الأرواح البشرية، تتشرب عناصر هذه الحكايات، خلال مراحل تكوينها وتساعد على خلق الاتجاهات التى تؤثر على شخصياتهم بشكل عام»(١٦).

ومن هذه الاتجاهات ما تؤكد عليه هذه الحكايات من خلال أبطالها، بأنه لا مفر من الكفاح وبذل الجهد لحل مشاكل الحياة، فعادة ما تضع الطفل فى مواجهة المشكلات الأساسية للإنسان،

الخوف من الموت، رهبة الحياة، والخوف من الشيخوخة، والعجز، والخوف من المجهول، ومن الانفصال عن الأبوين أو أحدهما، خاصة الأم، كل هذه المخاوف تقدمها الحكايات للطفل وتضع له الحلول فيتجاوزها، ويتجنبها، وتزرع هذه الحلول داخله الأمل فى حياة سعيدة.

لكل هذا عاشت هذه الحكايات وما زالت تعيش وسط عالم التكنولوجيا المتقدمة ووسائط الاتصالات الرقمية، وعالم العولمة، وذلك للدور المؤثر الذى تلعبه فى النمو العقلى للطفل، وتحيط روحه ووجدانه بإطار سحرى ضرورى هام، لمقاومة التأثير المتزايد والقوى للمجتمعات التقنية، إن إحياء الأساليب العديدة للرواية، أو للتجسيد الفنى لهذه الحكايات، يثير قوى الإنصات، والمشاعر الروحانية والوجدانية، لدى الأطفال، وهذا واحد من أهم أساليب نمو التركيز لدى الأطفال غير المستقرين انفعاليا.

وتحقق هذه الحكايات تواصلها وارتباطها بالأطفال، عندما يطلبون أن تحكى لهم هذه الحكايات مرات ومرات، وتتحول شخصياتها إلى أصدقاء حميمين للأطفال، تماما مثل الدمية التى تتفاعل معها الطفلة كأم، وهى تعرف أن هذه الدمية لا حياة لها، لكنها من خلال قوى التخيل التى تسمو بها عن الواقع تكسبها الحياة، ويحدث ذلك حتى مع تلك الشخصيات التى يدعى البعض أنها مفزعة وتثير الخوف.

قد تكون هذه الشخوص - كالغيلان، والمردة والساحرات، مثيرة للخوف مثلا، لكن هذا أن تم عزلها عن السياق العام للحكاية، فالأطفال عندما

يتعاملوا معها كعنصر من عناصر القصة، لا يتأثرون بها سلبًا أو يشعروا بالخوف منها، «بمعنى أن هذه الشخوص يعجب بها الطفل من خلالها علاقة بعضها ببعض، ومن خلال علاقاتها بأبطال الحكاية، أى من خلال تطور الأحداث والهدف الذى تنتهى إليه الحكاية[١٧].

مثل هذه الشخصيات لو تم تجريدها من أحدث القصة قد تكون سببا للخوف أو الفزع لكن عندما يجدها الطفل من خلال تطور الحكاية سببا وراء تحقيق العدالة، فهى التى تكافئ الخير، وتجازى الشرير، وتحقق العدل الذى يرضى به الطفل، وبالتالى يرضى عنها.

إن الطفل يستوعب عناصر الحكاية بوصفها كلا متسقا، فالحدث المفرح مثله مثل الحدث المفزع، يأتى تأثيره فقط فى النهاية عندما يؤدى إلى نجاح البطل وتحقيق والهدف المنشود، لذلك لا يخاف الطفل هذه العناصر ولا يخاف تلك الشخوص الخارقة التى حققت العدالة، وساعدت البطل، وكيف يخافها وهى تكافئ البطل الذى توحد به، وتجازى المخطئ الذى رفضه الطفل أصلا.

إن السبب فيما تسببه مثل هذه الشخوص أو الأماكن المظلمة التى تجىء بها هذه الحكايات، قد يرجع بشكل عام إلى الأسلوب الذى يحكى به الراوى مثل هذه الحكايات، فلا بد أن يكون الراوى قادرا على تجسيد التحولات، كالانتصار على الأشرار، باللجوء إلى التواضع والوفاء والنقاء، تلك العناصر التى تحقق السيطرة على واقع الحياة الأرضى.

علاوة على ذلك فالراوى ذو المشاعر السليمة، سيكون قادرا على خلق التوازن المطلوب لبنية هذه الحكايات، فيصف المواقف المرحة،

كما يصف عن القسوة، كما يجب أن تقدم هذه الحكايات فى جو مناسب، يساعد على إظهار الحقائق التى تتضمنها، وهكذا يمكن تجنب أى مشاعر ضاره عند وصف القسوة أو العقاب الذى قد يرد فى واحدة من هذه الحكايات(١٨).

وللرد على كل الادعاءات التى تقف ضد هذه الحكايات، نشير إلى دراسة قامت فى فرنسا لدراسة الأحياء المعاصر لفن الحكى والحكايات الشعبية والتى رصدت أسباب ذلك الأحياء فى:

١- جاء الاهتمام بالحكى والحكايات الشعبية جزءا من تحول كبير فى القيم الجمالية، الذى أعاد الحياة إلى الفنون البسيطة التلقائية، والجماهيرية، وبعد فترة من المواجهة الفردية وسعة المعرفة وظهور عدد من الأشكال الفنية المتطورة، استفاد عالم النخبة المعاصرة كثيرا، من الدلالات الفنية الشعبية.

٢- شكل الاتجاه إلى إحياء واستخدام الأساليب الفنية الشعبية، اتجاها هاما لمواجهة تغريب الواقع نتيجة لظهور المجتمعات الصناعية، فممارسة رواية القصة يجعل الحياة الثقافية أكثر ديمقراطية، لأن العروض الجماهيرية لرواية القصة الشفاهية تستهدف كل المراحل العمرية، وكل أنواع وفئات المستمعين فى المجتمع.

٣- فرضت إعادة الثقافة الشعبية نفسها، على سياقات واتجاهات اجتماعية وأيديولوجية كبرى، مثل زيادة الاهتمام والوعى بمشاكل البيئة، والقلق الناتج عن الخوف من فقدان القدرة للسيطرة على القوى التى جاءت بها التكنولوجيا المعاصرة المعقدة.

وهكذا بدأ العالم الغربى بإحياء فن رواية القصة وما يتبعه من حكايات شعبية من أجل مجابهة الواقع المادى، بكل صراعاته وآلامه، بزرع أمل رومانسى، وحلم عاطفى، بنقاء الأرواح لتجاوز كل هذه الصراعات والآلام، متفائلة بغد مشرق.

وقد شمل إحياء الحكايات الشعبية وتوظيفها أكثر من مجال سوف تهتم هنا لطبيعة الدراسة، بجانب واحد منها وهو الجانب التربوى بشقيه المعرفى والسلوكى.

• الحكايات الخرافية والتربية

تعرف عملية اكتساب الفرد للعناصر الثقافية لجماعته، بعملية التثقيف، وهى عملية اجتماعية، تتم أثناء وجود الفرد داخل الجماعة التى تبدع وتصيغ كل تلك القواعد والأعراف والقيم الملزمة لأفراد الجماعة ضمن عناصرها الثقافية، وتعمل فى ذات الوقت على توارثها عبر أجيالها حفاظا على الجماعة وتماسكها، وعلى الإنسان الفرد الذى يرغب فى أن يكون له الوجود الإيجابى داخل الجماعة، أن يتكيف مع هذه النظم والقواعد، وأن يفهمها ويلتزم بها، حتى يكتسف الحد الكافى منها لقبوله اجتماعيا، والكافى لإشباع كل حاجاته التى يشبعها له وجوده بين الجماعة، ويقصد بالتكيف هنا «تعديل السلوك وفقا لشروط التنظيم الاجتماعى وتقاليد المجتمع»(٢٠).

يرتبط التكيف الاجتماعى إذا بعملية التثقيف والتى تعتمد إلى حد كبير على أساليب التنشئة أو التربية «التى تعمل الجماعة من خلالها على نقل تراثها الثقافى لأبنائها فهى «مجمل ما يقدمه المجتمع من

عادات وقيم وأساليب سلوك، وتوجيهات، وعلاقات، وأدوار، وتقنيات، كى يتعلموها ويتكيفوا معها، كنمط معيشه للجماعة»[٢١]، ذلك أنه لا بد من وجود أسلوب للتربية أى وسيلة «يحتذى بها - ومهما كانت بدائية - لكى تنقل الثقافة على مر الأجيال، فلا بد أن تورث الناشئة تراث الجماعة، وروحها، وثقافتها، ومعارفها، وأخلاقها، وتقاليدها، وعلومها، وفنونها، سواء أكان ذلك التدريب عن طريق التعليم أو التلقين، وسواء أن يكون المربى هو الأب أو الأم أو المعلم أو الكاهن، لأن هذا التراث إن هو إلا الأداة الأساسية التى تحول الناشئة من مرحلة الحيوان، إلى طور الإنسان»[٢٢].

بذلك يمكن القول، إن كل ثقافة تقرر أساليب التربية الخاصة بها والتى تتبناها الجماعة لنقد تراثها الفكرى والقيمى من عادات وتقاليد ونظم اقتصادية وسياسية، وعقلية، وخلقية، وتهذبها أثناء جهادها فى سبيل الاحتفاظ بحياتها على هذه الأرض والاستمتاع بتلك الحياة.

ولقد لعبت أشكال التعبير الشعبى الشفاهى والتى تعرف بالأدب الشعبى الدور الأكبر فى نقل هذا التراث، حيث كان الحكى هو الوسيلة الوحيدة لنقل الخبرات وتجارب الحياة وحكمتها، عبر الأجيال، وكان هدف هذا كله:

١- مساعدة الإنسان على السيطرة على عالمه الخارجى من خلال المعرفة وتنمية المهارات (التعلم) ليتوافق مع الجماعة.

٢- مساعدة الإنسان على السيطرة على عالمه الداخلى من خلال السيطرة على الانفعالات والمشاعر وتوجيه سبل الإشباع لاحتياجاته وفقا لما ترضاه الجماعة، ليتوافق مع ذاته.

واليوم ومع كل التقدم الحضارى والتقنى.. بدأ العالم يعود مرة ثانية بنظرة أكثر تفهما ورضا نحو هذا التراث للاستفادة من كنوزه وذخائره فى مساعدة الإنسان على السيطرة على عالمية الخارجى والداخلى كما سنعرف، عندما نلقى النظر نحو بعض اتجاهات توظيف الحكاية الخرافية كنموذج للتعلم وتعديل السلوك.

• الحكايات الشعبية والعملية التعلميمة

الحكايات الخرافية نموذجا

فى هذا الجزء سوف نحاول إلقاء بعض الضوء على المحاولات التى تتم فى الخارج لتوظيف الحكايات الشعبية عامة والحكايات الخرافية خاصة، فى المجالات التعليمية، سواء فى تعليم بعض المقررات والمناهج الدراسية أو تنمية بعض المهارات.

كذلك التعرض لبعض مجالات الدراسات الأكاديمية التى تقوم على الحكايات الخرافية..

أولا: الحكايات الخرافية.. والتعليم

هناك العديد من الدراسات الحديثة فى مجال التعليم تحاول دراسة إمكانية التواصل عن طريق الحكى والحكايات الشعبية، وتوظيفها فى تدريس مواد ومقررات دراسية متنوعة مثل تنمية مهارات التواصل الشفاهية، والاستعداد للقراءة والكتابة، وتنمية اللغة، والقاموس اللغوى للطفل، والتعرف على الذات، بجانب المساعدة فى تعليم، وتنمية المهارات اللازمة للعلوم، والرياضيات، والتاريخ والحضارات الإنسانية.

ففى دراسة Heather Fortes[٢٤] يصل الباحث إلى أنه فى الإمكان استخدام الحكاية الشعبية للمساعدة فى العملية التعليمية، من منطلق أن هذه الحكايات كانت دائما أسلوبا لنقل الخبرات والمعلومات، فالإنسان منذ بدايات الحضارة، لجأ إلى الحديث والاستماع فى عملية الحكى واستخدام الحكايات كوسيلة لنقل المعارف، الأمر الذى يدفع إلى القول بإمكانية استخدام أسلوب الحكى والحكايات لتدعيم، الاكتشاف والمعرفة، فى العديد من مجالات المقررات والمناهج الدراسية.

وقد قامت عدة دراسات على إمكانية توظيف الحكى الشعبى والحكايات فى كثير من المجالات العلمية منها على سبيل المثال.

فى مجال العلوم:

دراسات قامت على استخدام الأساطير، والحكايات الشعبية التى تمتلئ بالعديد من عناصر الوصف والتفسير، لكل تلك الجوانب الغريبة عن إنسان ذلك العصر، لإكساب وتنمية بعض المهارات الخاصة لتعليم العلوم للتلاميذ.

فبالاطلاع على عالم الأساطير، والحكايات الشعبية، عامة والخرافية خاصة يمكن للتلاميذ المعاصرين، أن يتعرفوا على عوالم هذه الحكايات والعلاقات والصفات التى تجمع بينهم، والعلاقة بين الأسباب والنتائج وبدايات التفكير العلمى.

فى مجال الرياضيات:

واعتمدت الدراسات فى هذا المجال، على أن يكون من بناء الحكاية الشعبية والرياضيات، يتضمنان العددى من الأفكار المجردة،

وهناك تداخل كبير فى نماذج البناء والتفكير بينهما، لذلك يمكن للتلاميذ من خلال التعرف على هذه الحكايات، أن يتعرفوا على كثير من المفاهيم الرياضية مثل:

- مفهوم الأجزاء من خلال التعرف على أجزاء الحدث.
- مفهوم البناء الهندسى للقصة.
- مفهوم حل المشكلات.
- مفهوم المعادلات وكيف تؤدى الأسباب إلى نتائج.
- مفهوم التشابه والاختلاف.

فى مجال الدراسات الاجتماعية:

تعتبر دراسة الحكايات الشعبية بمثابة النافذة التى نطل منها على السياق الثقافى المبدع لها، والمرآة التى تعكس صورة الإنسان من منظور ثقافى. وبدراسة تحليلية للحكايات الشعبية، يمكن التعرف على مصادرها الثقافية ووضعها فى إطارها الزمنى من التاريخ الإنسانى (العالم القديم، قبل النهضة الصناعية، العالم الأسطورى، أم العالم الحديث.. إلخ) وجغرافية وطبيعة أماكن الحدث، الديانات والفلسفات التى تؤثر فى مجتمع القصة ومناسبات وأسباب روايتها. كل هذه الجوانب تساعد وتنمى الاستعداد والمهارات والقدرات اللازمة لتعلم العلوم الاجتماعية.

هذا جانب مما يمكن أن تسهم به الحكايات، فى العملية التعليمية، وكل مجال من المجالات العلمية السابقة ميدان خصب للدراسة وللتعرف على كيفية الاستفادة من التراث الشعبى بشكل عام فى العملية التعليمية.

وسوف نتعرض لنموذج من هذه الدراسات للتدليل على ذلك، ففى سياق توظيف الحكاية فى التعليم، تجىء دراسة Martha S, Bean(٢٥) والتى تتعرض فيها لعدد من الأساليب التى يمكن من خلالها توظيف الحكايات الشعبية فى تعليم اللغة لغير الناطقين بها.

فتبعا لآراء علماء اللغة، تمتاز الحكايات الشعبية بعالمية، بنائها، وتشابه عناصرها وتركيبها، تستوى فى ذلك الحكايات، الثقافات، واللغات، وبشكل عام يمكن اختزال الحكايات الشعبية، مثلها فى ذلك مثل كل المرويات الشفاهية، إلى موقف عام وشخصية رئيسية، وتسلسل من الأحداث، يؤدى إلى مشكلة ما، يبذل البطل جهدا لحلها، وأخيرا يأتى الحل.

وعالمية هذا البناء تجعل من المرويات الشفاهية، واحد من أهم الأدوات التى يمكن استخدامها لتعلم اللغة، حيث إن متعلمى اللغة فى كل أنحاء العالم، يألفون مثل هذه الحكايات قادرة على لعب دورها كبر أو صغر من ثقافة لأخرى، لاختلاف الرواة وأسلوب ومناسبة الرواية.

معنى هذا أنه يمكن استخدام الحكايات الشعبية لعالميتها، كنقطة انطلاق لتعليم اللغة الجديدة فعالميتها تيسر من فهمها فى أى ثقافة، كما أن استخدامها يحقق ما يعرف بالتواصل المباشر، والذى يحتاجه تعليم اللغة.

وتتحدد قيمة الحكايات الشعبية فى تعليم وتدريس اللغة، من خلال رسمها للشخصيات والإطار العام، والمواقف، والدروس، ورسمها لخريطة ثقافية عامة، ويتم ذلك بواسطة اللغة، بمعنى أن كل

من يستمع أو يقرأ قصة من ثقافة ما، سوف يكتسب بعض الأيقونات (الرموز) اللغوية، التى تساعده فيما بعد على التواصل والتعمق فى النماذج والأفكار الشعبية للثقافة التى أبدعت هذه القصة، ويساعد على التحدث بلغتها.

وتخلص الباحثة فى دراستها إلى أن التلاميذ يمكنهم اكتشاف اللغة، والثقافة، بشكل تلقائى، أثناء الاستماع أو قراءة سلسلة من القصص المرتبطة بالثقافة المستهدفة، فالشخصيات فى الحكاية، تدفع التلاميذ إلى تعلم بعض المفردات اللغوية، التى يتكلمون بها لتوضيح بعض المعانى، والاستعارات والمجاز إلى تعلم بعض المفردات اللغوية، التى يتكلمون بها لتوضيح بعض المعانى، والاستعارات والمجاز الذى يعبر عن ضغوط ثقافية قد تتوازى مع تلك التى يتعرض لها التلاميذ، مما يساعدهم على التعرف والاقتراب من هذه الثقافة، بل يشعروا على مستوى المجاز والرمز، بأنهم موجودون بها وهذا يدفعهم لتعلم اللغة الجديدة، وفى ختام الدراسة تحدد الباحثة بعض الأساليب التى يمكن استخدامها لتعليم اللغة عن طريق الحكايات الشعبية فى:

١- استخدام (الحكاية الشعبية) داخل الفصل لتعليم اللغة. وهذا يكسب الدرس جاذبية خاصة، حيث يشعر التلاميذ بالراحة والاسترخاء، لتعاملهم مع موضوعات مألوفة.

٢- الاعتماد على المشاركة، فعندما يروى المدرس الحكاية بنفسه - تستخدم هذه الطريقة عادة مع صغار الأطفال - يقدم بعض المصطلحات والكلمات الجديدة ليتم التعرف عليها، ثم إجراء

مناقشات حول القصة والشخصيات والمعانى العامة والرموز ودلالتها.

٣- دعوة التلاميذ لأن يكتبوا القصة بأسلوبهم، أو يرسموا شخصياتها ومواقفها، أو يجسدوها دراميا.

وتدعو الباحثة فى نهاية الدراسة المدرسين لاستخدام الحكايات الشعبية بشكل كبير لعالميتها، وسهولة استخدامها، مع صغار الأطفال، والكبار، لتعلم مهارات التواصل، والحديث والاستماع والقراءة والكتابة.

ثانيا: بعض مجالات الدراسات الأكاديمية على الحكايات الخرافية:

١- الدراسات المقارنة للصياغات المتنوعة:

وهى الدراسات التى تقوم على الحكايات الخرافية ذاتها، ومنها الدراسات المقارنة، بين الصياغات المختلفة أو بين الصياغات الحديثة والصياغة الأصلية بغرض التعرف على أبعاد الثقافات والتغير الاجتماعى كما فى «الدراسة التقويمية للحكايات»[٢٦] تقويم الحكايات، والتى تحاول عقد مقارنة بين عدد الحكايات (حكايات الخوارق Fairytales) وهى ذات الرداء الأحمر، سندريللا، الجمال النائم، سنووايت، الجميلة والوحش، فى نصوصها الأصلية وبين الصياغات التى جمعها الأخوة جريم the Grimm brothers وصاغها باروت Parrault والتى كانت مثيرة للدهشة لما توضحه من اختلافات ثقافية بين الناس الذين يتبنون صياغة معينة، يعدلوا من الأصل لتعكس اهتمامتهم ووجهة نظرهم التى تعبر عنها الصياغة التى يتبنوها أو يبدعوها.

ومثال على هذه الدراسات سنعرض تلك التى تناولت حكاية ذات الرداء الأحمر فى الإشارة إلى النص الأصيل، تذكر الدراسة أن هذا النص لم يذكر لون القبعة، وفى أحد النصوص لجأت البطلة إلى ذكائها لتهرب دون أن تتعرض للأذى... وفى حكاية إيطالية تتبع نفس النموذج، لكن مع اختلاف بسيط، فالحكاية هنا تستبدل الغولة بالذئب، وتأكل الغولة الجدة، لكن الفتاة هنا تنمو وتمنح حكمة ومعرفة الجدة، واستطاعت بها أن تتعامل مع تهديد الذئب وتهرب.

أما فى حكاية باروت والتى بدأها بوصف الفتاة الجميلة «التى ولدت نقية كما اللؤلؤ» لكن الفتاة كانت دوما تسأل عن معانى الكلمات التى توجهها إليها الرجال، كان هذا السؤال يدفعها للتعامل مع الغرباء، لذلك عندما يأكل الذئب الجدة والفتاة، كان عقابا للجدة من أجل غبائها عندما سمحت لشخص غريب بالدخول، وللفتاة الصغيرة لاندفاعها تجاه الغرباء.

وفى صياغة الأخوة جريم، نجد أن حطابا ينقذ الفتاة وجدتها من بطن الذئب، كما أن الفتاة وهى فى طريقها للجدة، وقفت فى الطريق لتلتقط بعض حبات التوت البرى الأحمر، ولم تكتفى بل أخذت معها ما تأكله فى الطريق من الثمار الحمراء الجذابة. وفى نهاية القصة تعترف الفتاة لأمها بأنه «يجب علينا أن نحافظ على طريقنا، ولا نحيد عنه، وبهذه الطريقة، نسلم من الأذى.

من هذا الصياغات، نجد أن الأخوة جريم وباروت يعكسوا وجهة نظر مجتمعهم، تجاه النساء، والعلاقة بالرجال، ويخبروننا أنه حتى نكون فضلاء، يجب ألا نحيد عن الطريق، وأن محترس من الرجال، وخاصة، أن يبتعد عن أى إثارة جنسية.

إن الجدة والفتاة فى حكاية الأخوة جريم كانا فى حاجة لرجل لينقذهم بينما فى النص الأصيل اعتمدت البطلة على حكمتها التى اكتسبتها مع السن (العمر) وخافظة على حياتها بطريقتها.

وهكذا نرى أن الدراسة المقارنة هنا حاولت أن تربط بين الصياغة والبناء الثقافى المبدع لها، وبالتالى ترجع اختلاف الصياغات إلى اختلاف البنى الثقافية ووجهات النظر.

٢- الدراسات التحليلية للحكايات الخرافية:

أما ثانى الدراسات المعاصرة التى تطبق على الحكايات الخرافية اليوم فهى الدراسات التحليلية التى تحاول التوصل إلى تلك العناصر التى يمكن الاستفادة منها فى العملية التعليمية خاصة ما يرتبط بالجانب الرمزى والمجازى بها، وذلك من منطلق «إن الحكايات الشعبية» والأفكار التى تجىء بها، يمكن أن تكون محورا لخطة درس، أو لوحدة تعليمية تتضمن مجالات متنوعة من المقررات الدراسية، فالحكاية الشعبية بما تحمله من مجاز لغوى، يمكن أن تصف على مستوى الرمز دلالة تاريخية، على سبيل المثال حكايات ايسوب ولنأخذ منها حكاية (الشمس والرياح)[٢٧] والتى تنحاز لقوة الرقة، هذه الحكاية يمكن أن تتخذ كمنطلق لمناقشة العلاقة بين السلام والعنف، سواء ما ارتبط بفترات تاريخية، أو بالتطبيق على أحداث معاصرة.

ولأن الحكاية الشعبية مجازية فى طبيعتها، فقد وظفت شعبيا كوسيلة تعليمية فى الثقافات المختلفة حول العالم.

وفى دراسة فى هذا المجال قامت بها Margarte Humadi Geni-so[٢٨] لتوظيف الحكايات الشعبية عامة والخرافية خاصة لتدعيم تعليم القراءة والكتابة داخل الفصل.

اعتمدت الباحثة فى دراستها على مقولة تقول إن «الأطفال قبل أن يتعلموا القراءة والكتابة، يبدعون ويمثلون، ويحاكوا المغامرات التى تروى أو تقرأ له وبالفهم الجيد لأدوارهم هذه المغامرات، يمكن المتعاملين مع الأطفال أن يدعموا، اللعب، يشجعوا المغامرة عن طريق اللغة، ويدعموا قدرات الأطفال ومهاراتهم للقراءة والكتابة.

كما أن محاولات التواصل تصبح أكثر وضوحا مع نمو الطفل، إلا أن التواصل يبدأ فعلا منذ الميلاد، وقبل أن يبدأ الطفل فى محاولات نطق بعض الكلمات، فإن نمو اللغة كما نلاحظ بشكل متوقع، يبدأ عندما نغنى له، أو نتحدث معه، أو تقرأ له.

وتعلم القراءة والكتابة هو التطور الطبيعى للتواصل من اللغة الشفاهية إلى القراءة والكتابة.

وتحدد الباحثة فى دراستها هنا، أن واحداً من أسباب تفضيل الحكايات الشعبية وحكايات الجدات مع الأطفال، يرجع إلى أن لها شبها ثابتًا ومألوفًا لهم، وبسماع الطفل لهذه الحكايات، يصبح أكثر ألفة ووعيا ببنائها وتطورها، وهذا الوعى هاما، لتعلم القراءة والكتابة، فهو يساعد على تنمية مهارات الاستماع والتوقع، كما يزيد من الاهتمام والثقة بالنفس، كما يمكن الطفل من حكى حكاياته أو التعبير عنها عن طريق الفن أو الكتابة وجميعها تنمى قدرته على القراءة والكتابة.

وتخلص الباحثة إلى أن الطفل قابل للتعلم بطبيعته، يستخدم اللغة بشكل درامى فى لعبة الحر والطفل غالبا ما يقلد تلك الشخصيات المحبوبة لديه فى الحكايات التى يفضلها. ولتزويد الطفل

بأساليب إضافية ليتعرف على اللغة، نزيده من الفرص اليومية للقراءة، وللعب الموجه، العد، وإعادة رواية الحكايات، وكلما زادت الخبرات التى يتعرض لها الطفل فى هذه الأنشطة والمرتبطة بالحكايات، كلما زاد حماسه لتجريب اللغة واستخدامها.

• الحكايات الخرافية وتعديل السلوك

مما لا شك فيه أن للحكايات الشعبية برموزها ومجازها دور كبير فى التعبير عن الصراعات النفسية المختلفة، والتى يتعرض لها الإنسان طوال رحلة حياته، خاصة مراحل التحول الكبرى من الطفولة إلى البلوغ، والتى تظهر فى عدد من الرموز والاستعارات التى تمتلئ بها حكايات الخوارق، وهذا ما دفع علماء النفس والمعالجون النفسيون والفولكلوريون إلى إعادة استقراء هذا التراث ومحاولة توظيفه فى المجالات النفسية المعاصرة.

ففى دراسة حول الوظيفة النفسية لعناصر الرعب «فى الحكايات الشعبية التى تروى للفتيات من (١٠-١٢ عاما) مرحلة ما قبل المراهقة[٢٩] والتى أجرتها الباحثة على مجموعة من الفتيات من ولايتى Southern Indiana وNew york.

ووجدت الباحثة فى دراستها، مثل هؤلاء الفتيات إلى تفضيل الحكايات الشعبية البسيطة، ذات النهايات السعيدة، وحتى ولو بدأت هذه الحكايات بإشاعة جو من «الرعب» من خلال التهديد الذى يتعرض له الطفل البطل، إلا أنها تنتهى بخط سار ضاحك، وهذه الحكايات تتدرج تحت النموذج (٣٣٦) من تصنيف للحكايات

الشعبية. أيضا وجدت هناك ميلا إلى الحكايات التى تدور حول قسوة الوالدين، خاصة الأمهات، وتعزو الباحثة هذا - وتبعا للدراسات النفسية - إلى أن «صغار الفتيات يخشين ما يعرف بظاهرة ابتلاع الوالدين لهن (خاصة الأم) ويرجع هذا لتأثير المرحلة الانتقالية التى تتعرض لها الفتيات فى هذه المرحلة العمرية من تطورهن» ومن نماذج هذه الحكايات، حكايات الساحرات، أو الأمهات الساحرات، أو زوجات الأب، اللاتى يقطعت رؤوسن وأجساد أطفالهن ويطهونها على الموقد، ويقدمونها لباقى أفراد العائلة للغذاء، كما فى قصة هانزل وجريتل (A. T. 327.A) - نموذج لها حكاية العصفورة الأخضر - المصرية وتلجأ الشخصية الرئيسية هنا لقدرتها السحرية على الهرب، إما بالموت الانتقالى «الجمال النائم» - أو قتل الأم الساحرة لتهرب، وفى أى حال فإن الانتصار على الساحرة/الأم القاسية، ويمثل انتصارا عظيما، وتجاوزا لمرحلة ما قبل المراهقة، وللاستقلالية، وتأكيد الذات ضد صورة القوة الوالدية.

كما خلصت الباحثة إلى أنه، ومن خلال الحكايات الشعبية، فإن الفتيات (من ١٠-١٢ عاما) يعبرن عما يجيش فى صدورهن من مخاوف وإثارة تجاه التحول لعالم البالغين.

وخبرة الحكى والتعامل معه الحكايات الخرافية، والتى تواجه فيها البطلات، قسوة الأمهات (زوجات الأب عادة) والأشباح، تساعدهن، على تطوير مفهوم القوة، فى التعامل مع التحديات البيلوجية الجديدة، من جانب آخر تشجع هذه الحكايات، على التواصل الشفاهى، وتنمية مهارات التعبير لدى الفتيات.

● **توظيف الحكايات الخرافية فى العلاج النفسى**

ويرتبط بالتوظيف النفسى، الحكايات الشعبية وأشكال الحكى والتعبير الشعبى من أساطير وحكايات خرافية وغيرها – وهو مجال حديث من مجالات الدراسات فى التراث الشعبى لما تمتلئ به من رموز، وفى هذه الدراسة The application of Myth and Stories in drmatherpay[٣٠] التى اعتمدت الباحثة فيها على (خاصية الرمزية) التى تتميز بها هذه الأشكال التعبيرية حيث إن الأساطير التى استخدمت لدى الإغريق القدامى، بوصفها وعاء للحقيقة الأساسية، وهى ظاهرة عالمية عرفتها كل المجتمعات البشرية، وأنها بما تتضمنه من آلهة متعددة للحب، وللحرب، للموسيقى والشعر، وغيرها من آلهة تعبر كرموز عن كافة الخبرات الإنسانية، وتؤكد فى نفس الوقت على عموميتها كخبرات أساسية للجنس البشرى لذلك فإن العمل مع الأساطير وباقى أشكال الحكى الشعبى (الحكايات الشعبية – الحكايات الخرافية) والتى تعكس قضايا إنسانية بأشكال مختلفة، قد يساعد المريض النفسى على حل صراعاته الداخلية من خلال التفاعل مع هذه الحكايات، وتستند الباحثة هنا على ما قاله ettellin (١٩٧٥)، من أن الحكايات الخرافية تملك قدرة علاجية، لأن المريض يجد بها حلولا لمشاكله الذاتية، من خلال التأمل والتفكير فيما يمكن أن يستشفه من الحكاية ويخدم صراعه الداخلى فى هذه اللحظة من الحياة، ونموذجه فى ذلك بطل هذه الحكايات التى يجد حلولا للمأزق التى يتعرض لها، من خلال بعض الأفعال والتى تتضمن، طلب المساعدة من شخص حكيم، الاعتماد على القوة والتماسك الداخلى،

أن يصبر، أن يزداد وعيه بالأخطار المحيطة به، والعديد من الأساليب الأخرى، ومن خلال التوحد بشخصية البطل أو بأى شخص من الحكاية يجد المريض الذى يستمع إليها حلولا لمشاكله.

وتربط الباحثة الأمر بدور الحكايات الذى يسمعها الطفل قبل النوم والتى تدخل به إلى عالم المعرفة عن المجهول بالنسبة له من عالم الكبار، حتى ولو كانت الحلول التى تقدمها يتم على يد جينات ساحرات طيبات.

كما أن هذه الحكايات تساعد الطفل على اكتساب العديد من قواعد السلوك والأخلاق على المستوى الشعورى، بتحويلها المعانى لكل من الشعور واللاشعور والتوحد مع مثل هذه الحكايات يساعد الطفل على النمو السوى، ويخفف تلقائيا من الضغوط التى تأتى بها المشاكل التى لم تحل بعد فهذه الحكايات تشير بثبات إلى الطريق الذى يقود الفرد إلى مستقبل أفضل، وتركز على عمليات التحول، أكثر مما تصف التفاصيل المرتبطة بالسعادة التى تصل إليها البطل.

والتعامل مع هذه الحكايات أخيرا لا يعرض المريض لأى تهديد، من خلال ما يعرف بالمسافة الجمالية، التى توجد ما بين «الخيال والواقع» فى العمل الأدبى الفنى، وبذلك يمكن للمريض أن يتعامل مع المشكلة التى تجىء بها الحكاية على اعتبار أنها ليست مشكلته، وهذا يسمح له بالاندماج مع الموقف القصصى بحرية أكثر، والتعامل معها على مستوى شعورى ولا شعورى، وهو يشعر بالحماية من ألا تتكشف مشاعره.

• **الانفصال عن الوالدين.. نموذجا**(٣١)

يشكل الانفصال عن الوالدين واحد من أهم أسباب الاضطرابات النفسية التى تصيب الطفل، خاصة وإن تم الانفصال أو فقدان الأبوين أو أحدهما فى السن الصغير.. فالطفل فى حاجة إلى الإحساس الدائم بالتقبل أو القبول الاجتماعى من الوالدين أو من يقوم بدورهما، لأنه فى حالة فقدان الطفل لهذا الشعور، فإنه لن يشعر أبدا بأنه محبوب، ويمكن فهمه حتى ولو من قبل شخص واحد، وينعكس هذا على فقدان الطفل لأى شعور بالحب أو الاحترام للذات، والذى يؤدى إلى عدم وجود أى دافع لديه للاهتمام بالآخرين عندما يكبر، كما تفقد أيضا الرغبة فى الحياة تلك الرغبة التى تحقق الشعور بالاستمرارية وتؤدى إلى استقرار الطفل داخل الأسرة، واستقراره فى الروضات، والمدارس.. إلخ.

وانفعاليا، يتذبذب مستوى النمو، الأمر الذى يؤدى إلى حدوث قصور فى العالم الداخلى للطفل، مما يتطلب إشباع الحاجة إلى الاستقرار والاتساق ما بين العالم الداخلى والخارجى.

وهنا يأتى دور من يقوم برعاية الطفل، والحكايات الخرافية، فمن خلال رواية أو قراءة هذه الحكايات بواسطة من يقم برعاية، يتم توفير الإحساس بالأمان والتقبل، والاستمرارية (الإحساس بالرغبة فى الحياة)، من خلال المواقف التى تتضمنها هذه الحكايات، ومن موقف الرواية ذاته حيث يقضى الطفل والبالغ وقتا كافيا معا فى جو ودى دافئ، يخلق الشعور بالاستقرار الذى يحتاجه الطفل، مما يجعل الحياة أكثر أمنا بالنسبة له.

كيف تعمل الحكايات الخرافية هنا:

تشكل قوى الجذب فى الحكايات الخرافية من جانبين، الأول ينحصر فى الصراع المباشر الفطرى بين قوى الخير والشر، وانتصار قوى الخير التى يمثلها البطل الذى يعتبر إسقاطا للنفس الإنسانية، ويساعد الأنا على النمو ويعمل هذا الجانب بالنسبة للطفل على مستوى الأنا الشعورى، لذلك نجد توحد الطفل مع هذا البطل شعوريا.

أما الجانب الثانى فهو الجانب الرمزى الذى يثرى هذه الحكايات، فالطفل ينجذب إلى رموز الحكاية كلما استطاع أن يربط بينها وبين صراعاته الداخلية، وعندما يعى الطفل هذه العلاقة بصراعاته، فإن هذا الوعى يساعده على حل هذه الصراعات.

ويشرح Betleheim ما يتم هنا بقوله «إن كل الأشياء يتم التعبير عنها رمزيا فى الحكايات الخرافية، وعندما يرفض الطفل ما لا يكون مستعدا له، فإنه يستجيب فقط لما يروى له سطحيا أو على المستوى الشعورى، ثم يبدأ فى اكتشاف دلالات الرمز طبقة بطبقة، حتى يتعرف على المعانى التى تختفى خلف الرمز، عندما يصبح تدريجيا مستعد وقادرا على السيطرة، على أبعاد صراعاته.

وهؤلاء الأبطال يصنفون بوضوح إما إلى أخيار أو إلى أشرار، وسلوكها ثابت لا يتغير بشكل مفاجئ، قد يسبب أى اضطرابا فى فهمها لدى الطفل، حتى تلك الشخصيات التى تتحول إلى كائنات أخرى - فالناس والحيوانات، والطيور والأسماك والحشرات - يمكن أن تتحول ويتم تحويلها فى الشكل فقط دون أن تفقد هويتها الأصلية.

هناك أيضا النظرة المتفائلة للمستقبل التى تطرحا هذه الحكايات، وهى دائما وجهة نظر إيجابية، فاعتماد هذه الحكايات على الخيال قد يخرجها ويبعدها عن عالم الواقع، إلا أن المشاعر والخبرات التى تقدمها، حول الإنسان ومستقبله وأحلامه ترتبط بالواقع الإنسانى، وهذه المشاعر هى التى تخلق التوازن المطلوب ما بين الواقع والخيال، وهو ما يجعل الحلم بمستقبل أمن محتمل التحقيق.

يؤكد أيضا على هذا المستقبل المتفائل، تلك النهايات السعيدة التى تصل إليها هذه الحكايات، لكن بشرط واحد وأساسى تقره هذه الحكايات، وهو أنه لا يمكن الوصول لهذه السعادة دون أى مجهود، فالحكايات جميعها تخبرنا بمشاكل وصعاب يتعرض لهاالطفل الخير، والذى يحاول حلها بمروره بالعديد من المحاولات وتعرضه لعدد من الصعاب، وهذا يعنى أن الطفل لا يستطيع أن يحل أزماته، إلا أن كان مستعدا بنموه، وحصوله على المعرفة والنضج اللازمين، وذلك من خلال التوحد مع البطل شعوريا وفهم عالم الرموز ودلالاته لا شعوريا، وهكذا تعمل الحكايات الخرافية.

رمز الأم فى الحكايات الخرافية نموذجا:

سنحاول هنا فى هذا الجزء الأخير إلقاء مزيد من الضوء، لتفسير أسلوب عمل الرمز فى الحكايات الخرافية من خلال التعرض لرمز الأم وصورتها فى الحكايات الخرافية. من المعروف أن كل طفل فى حاجة للوجود النفسى للوالدين أو على الأقل لأحد الوالدين، سواء الأب أو الأم، وغياب الوالدين أو أحدهما خاصة الأم قد يكون السبب الأساسى فى وجود الاضطرابات السلوكية التى يعانى منها الطفل،

وجود بعض الاضطرابات التى تصيب العلاقة بين الأم والطفل.

يقول Neumann إن من المهم للطفل أن يتلقى الرعاية الانفعالية والشعور بالحب بشكل واضح، وفكرة فقدان الطفل لأمه، خلال الفترة التى تتكون فيها علاقة الطفل بأنه بشكل أساسى، قد تؤدى إلى إحباطه انفعاليا مما يشكل خطرا على نمو الأنا وغريزة الحفاظ على الذات وترتبط علاقة الطفل بأمه فى رأى Neumann بالنموذج الأصيل أو الصورة الرمزية اللاشعورية (للأم الكبرى).

تلك الصورة التى تحمل جانبين للأم (إيجابى وسلبى) وهما (الأم الطيبة/والأم الشريرة) والذين يشكلان دلالات الموت والحياة.

فى الحياة الطبيعية للعلاقة بين الأم والطفل يمر الطفل بخبرة التفاعل مع الجانبين، ففى المراحل المبكرة للطفولة يرى الطفل الصغيرة نموذج الأم الطيبة القوية، التى تمده بالطعام والحماية، أما إن لم تقم الأم بهذا الدور لسبب أو لآخر فإن العلاقة هذه سوف تؤدى لنمو الصورة السلبية للأم لا شعوريا، وينمو لدى الطفل النموذج الأصيل (للأم الشريرة). ولا يشترط أن تكون الأم الطيبة هى الأم البيولوجية، بل يمكن أن تكون أى شخص يهتم ويرعى الطفل ويحميه المهم، لا بد من وجود هذا الشخص الذى يرتبط بالطفل فى علاقة أساسية، سوية، يفهمه ويساعده، ويشبع احتياجاته، ويكسبه الشعور بالأمان.

أما النموذج الأصيل للأم الشريرة Evil Motherم من خلال رموز الموت، والعطش، والجوع، وانعدام الإحساس بالحب والأمان.

ولما كانت الأم الطيبة هى التى تحاول إشباع احتياجات الطفل، وتشعره بالحب والأمان، الأمر الذى يؤدى بالطفل إلى أن يتعلم كيف يحول من مشاعره السلبية غير المريحة، فى مقابل تلقى المساعدة من الأم الطيبة.

أما الشعور بالأم الشريرة، التى لا يجدها الطفل عندما يحتاج إليها، يؤدى به إلى انعدام الثقة بالنفس وفقدان الإحساس بالشجاعة، وأن يطور الأنا بطريقة عادية، وقد يؤدى به الأمر إلى الإصابة بالذهان.

لذلك يكون من المهم التأكد للطفل حتى على المستوى الرمزى على صورة الأم الطيبة. وهنا يأتى دور الحكايات الخرافية، التى تساعد الطفل على فهم وجود الصورتين (الطيبة والشريرة) للأم، وأنه ليس بالضرورة أن تكون الأم البيولوجية (التى يفقدها الطفل غالبا فى هذه الحكايات) ليس ضروريا أن تكون هى الأم الطيبة وحدها، فالحكايات تقدم له رموزا كثيرة للأم الطيبة يمكن أن تساعده على حل مشاكله، وتطعمه وتحميه حتى يصبح مستقلا ومسئولا عن نفسه، ومنها الطبيعة بعناصرها المختلفة التى ترمز إلى الطبيعة الأم، والشخوص المانحة الطيبة التى تساعد البطل فى مغامرات.

وهنا نجد أن هذه الحكايات التى تخاطب اللاشعور بمستوى الرمز منها، وتوضح للطفل أساليب عملية لحل المشكلات، وتحقق الجاذبية للطفل والقبول الاجتماعى وتكسبه الشجاعة والثقة بالنفس تقدم له تعويضا عن غياب الأم الطبيعية.

وبالبدء بالحكايات الخرافية التى يألفها الطفل ويميل إليها، فإن

الطفل تكون أمامه الفرصة الجيدة، لأن يستوضح أبعاد المشاكل التى تقلقه، وتواجهه خاصة فيما يرتبط بالعلاقة مع الأم.

لذلك لا بد أن يتم اختيار الحكايات التى يمكن الاستفادة منها، لتشابه المواقف بها مع المشاكل التى يعانى منها الأطفال، فإن كانت المشكلة هى العلاقة بين الطفل والأم، فليختار الفرد الحكاية التى تشكل فيها العلاقة بين الأم والطفل دورا هاما على المستوى الرمزى، كالحكايات التى يفقد فيها البطل أمه ويتعرض لقسوة زوجة الأب، لكن الطبيعة والشخصيات المانحة يعوضونه غياب الأم وبهذه الطريقة يمكن استخدام هذه الحكايات للبدء فى تغير صورة الأم أولا.. وتعديل السلوك ثانية.

نخلص مما سبق أن الحكايات الخرافية التى كانت يوما محل اتهام بالتخلف وإثارة المخاوف لدى الأطفال، يوظفها العالم أجمع للمساعدة فى التنشئة الثقافية وتربية الطفل على المستوى التعليمى أولا والمستوى الإرشادى وتعديل السلوك ثانيا، ونحن هنا فى مصر لدينا كنوز من هذه الحكايات فلماذا لا نحاول الاستفادة منها - فليس بالتكنولوجيا وحدها أو بالموضوعية وحدها يحيا الإنسان.

بل لا بد لكى يعيش الإنسان، أن يسمو بروحه ووجدانه وبمشاعره عن دنيا البشر والواقع، ولو فى عالم الخيال، وهذا ما تحققه الحكايات الخرافية.

المراجع

1- Ann pellowski, the world of story telling (H wilson comp. U.S.A. 1990) p. 67.

2- Ibd. p.120.

٣- فتوح أحمد فتوح: القصص الشعبى فى الدقهلية (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - القاهرة ١٩٧٥) ص ١٢.

٤- فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ت: نبيلة إبراهيم (مكتبة غريب - القاهرة - د.ت) ص ١٨٦.

5- J.C. Cooper, Fairy Tales, Allegories of the inner life, 2ed edi, the Aquarian, press, G.B 1984, p.114.

٦- صفوت كمال: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى ط٢ (وزارة الإعلام - الكويت ١٩٨٢) ص ١٢٨.

٧- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى (دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧٤) ص ٧٠.

٨- : قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية (دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٧٣) ص ١٣٤.

٩- نفس المرجع السابق: ص ١٣٦.

١٠- Fairy Tales: مرجع سبق ذكره ص ١٨.

١١- قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية، مرجع سبق ذكره، ص ٢٧.

١٢- Faity Tales: مرجع سبق ذكره ص ١١٣.

١٣- كمال الدين حسين: مدخل فى قصص وحكايات الأطفال ط٤ (د.ن - القاهرة ٢٠٠١) ص ٣٤٧.

١٤- قصصنا الشعبى، مرجع سبق ذكره ص ٤٩.

15- Rudolf Meyer, the wisdon of Fairy tale, (Floris Books, G.B 1997) p.9.
16- Ibd. p.10.
١٧- نبيلة إبراهيم: مشكلات ثقافة الطفل الأدبية (ندوة العمل مع الأطفال - جامعة عين شمس ١٩٧٨).
١٨- The wisdom of fairy tales : مرجع سبق ذكره، ص ١٨٤.
19- Verronika Gorog-Kardy, New Story Teller's in France.
٢٠- إبراهيم مدكور: معجم العلوم الاجتماعية (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥) ص ١٧٧.
٢١- كمال الدين حسين: مدخل فى أدب الطفل (د.ن - القاهرة ٢٠٠٠) ص ١٦٠.
٢٢- وول ديورنت: قصص الحضارة ط١، ت: زكريا نجيب إبراهيم (اللجنة الثقافية للجامعة العربية - القاهرة ١٩٦٧) ص ٧.
٢٣- نفس المرجع السابق، ص ٨.
24- Heather Forest; Story Telling in classroom file//A/story Telling. HTm 2000.
25- Marter S. Bean: The Roll of Tradition al storie in languge Teaching and learning, www Dark hoddess com.
27- Using Flike Tale themes in classroom www. Folkolr themes Htnl.
28- margret Humdi genisio. phd. Supporting Emerging literacym www, Early childhood com.
29- Elizabeth Tuker: pread olesecnt girls Telling.
30- Kaerina Couroucli - Robertson: The application of Myth and stories in Drama Therapy, Drama therapy Journal vol 20 No2 1998.
31- Birgitte Brun,o therus; symbols of the soul, Jessica Kingsley pub, London 1993.

المحور الثالث:

الاحتفاليات الشعبية

(١)
مدخل للدراما الشعبية

• مقدمة

لا يزال الكثيرون ينسبون فن الدراما للإغريق، ويعتقدون أنهم رواد هـذا الفن فى العالم أجمع، ومع ما فى هذه المقولة من بعض الحقيقة باعتبار أن شعراء الإغريق هم الذين أبدعوا فن الدراما فى أوروبا الغربية، إلا أنه يغبن بالضرورة تلك الحضارات القديمة التى عرفت ظواهر اجتماعية احتفالية تضمنت بين أثنائها بذور فن الدراما أو فن العرض الدرامى باعتبار أن فن الدراما هو فن عرض الفعل الدرامى.

ومحاولات إرجاع هذه الظاهرة الاجتماعية - ظاهرة الدرام أو التمسرح كما يحلو للبعض أن يطلق عليها - محاولات إرجاعها للحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإغريقية، هو تأكيد على قدرة الإنسان خلال كل عصور التاريخ السابقة على الإغريق على

التفاعل مع الحياة أو التعبير عن ذلك التفاعل بشكل قوى ومؤثر[١] من خلال الفعل الدرامي، فالإنسان قد وظف الفعل الدرامى وجسده من أجل التعبير عن حياته اليومية وعن علاقاته مع الآخر فى بيئته، سواء أكان قوى غيبية تكمن وراء تلك الظواهر الطبيعية التى تقلق الإنسان ويعجز عن فهمها وتفسيرها، فتثير فى نفسه الخوف من المجهول، أو كان وحشًا ضاريًا، يهدد أمنه، ويعتمد عليه فى نفس الوقت لاستمرار حياته فيحاول اقتناصه لردع خطره والتهام فى ذات الوقت اعتقادًا بتوحده معه، وقد عبر الإنسان عن هذه العلاقة فى الاحتفالية الطقسية[٢] أو الشعائرية، وكانت وسيلته بعض الممارسات ذات الجذور الدرامية التى عبر بها عن هذه العلاقة سواء فى وقت تحكم فيه الفكر المرتبط بالسحر التعاطفى[٣] على عقلية الإنسان أو الفكر المرتبط بحيوية الطبيعة[٤] أو التفكير الأسطورى. ولم تخل المجتمعات اللاحقة التى عرفت الديانات السماوية من مثل هذه الاحتفاليات أيضًا.

أيضًا إرجاع هذه الظواهر الاجتماعية للمجتمعات الإنسانية السابقة للحضارة الإغريقية يؤكد من جهة أخرى على قدرات الإنسان الجمالية التى يوظفها فى تعامله مع الأشياء من أجل إمتاعه والترفيه عنه، فقد أثبتت الدراسات أنه لا يكاد يوجد مجتمع واحد بغير تقاليد فنية متوارثة، وأن الظروف والأوضاع والبنية الاقتصادية السائدة فى تلك المجتمعات لا تمنع - مهما كانت قسوتها - من وجود معايير جمالية خاصة تلك الجماعات يسترشد بها أفراد الجماعة فى نظرتهم إلى الأشياء وتقديرها والحكم عليها، كما

يستعينون بها فى منتجاتهم وأعمالهم الفنية البسيطة التى يمكن اعتبارها إبداعات فنية توفر لهم المتعة الجمالية، وقد وظف الإنسان هذه المعايير فى ممارساته الاحتفالية، فكان التوسل باللون والصورة والقناع والرمز الفنى.

من هذه الإبداعات الاحتفالية والطقسية والتى ظهرت فى العديد من الممارسات الحياتية سواء ما ارتبط بها بالفكر السحرى أو الأسطورى، نشأت البذور الأولى لفن الدراما كفعل وفن، وتعددت الأشكال الاحتفالية المتضمنة هذه البذور التى لم تعد قاصرة على تلك الأشكال الاحتفالية الطقسية أو الشعائرية التى تضمنت الرقص والموسيقى والإنشاد فى مراحل لاحقة، بل أثبتت الدراسات وجود أشكال أخرى ذات جذور درامية كما فى رواة القصص والحكايات والملاحم والسير الشعبية، الذين يقومون أثناء رواياتهم بأداء تشخصى للمواقف ومحاكاة الشخصيات الأساسية فى القصة أو الحكاية.

والآن هل يمكن إرجاع ظاهرة المسرح أو الدراما كفعل وفن إلى الحضارة الإغريقية وحدها؟ أم يمكن القول إنها ظاهرة وجدت منذ وجود أول تجمع إنسانى حاول فيه أحدهم أن يعبر للآخرين عن تجربة حياتية ما، للتسلية أو للاستفادة منها فى لحظة آتية أو مستقبلية، وكانت وسيلته فى ذلك الحركة الرتيبة الموزونة (الرقص) والتى لجأ إليها عندما لم يسعه محصوله من أوليات الكلمات المنطوقة، وقصور نظامه الرمزى اللغوى فكانت الحركة والإيماءة هى وسيلته فى التعبير عما يجيش فى وجدانه من انفعالات، وفى هذه

الدراسة سنحاول الإجابة عن هذا التساؤل بدراسة الأشكال الاحتفالية والممارسات ذات البذور الدرامية التى مارستها الشعوب والجماعات فى فترة ما قبل المسرح الفنى كما عرفه العالم عن طريق الإغريق كواحد من الممارسات الشعبية التى اصطلح على تعريفها بالدراما الشعبية.

الاحتفالية والدراما الشعبية

الإنسان كائن احتفالى.. عرف الاحتفال منذ عرف الاستقرار وعاش فى جماعات، وكان للاحتفال والحفل والاحتفالية دور كبير فى التأثير على نشأته الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والحفاظ على مأثوره الشعبى وتواتره عبر الأجيال.

فى هذه الاحتفالية تعلم الإنسان مبادئ العقائد الدينية، وتذوق الفنون الجميلة عندما مارسها وخلق لها هدفًا حاول أن يحققه فى صناعاته، وإنشاء موروثه من الأدب الشعبى الذى عبر عنه بأشكاله من أساطير وسير وملاحم وحكايات وأغان وأمثال شعبية وخلق انساقه الأخلاقية من خلال مأثوراته وما أبدعه من مقولات وقيم ثقافية وأخلاقية شعبية ورثها بدوره لأجيال عدة من بعده، وما زال بعضها مأثورًا حتى اليوم.

وفى هذه الاحتفاليات مارس الإنسان الفعل الدرامى المعتمد على المحاكاة، فالاحتفال هو الممارسة التى اختارها الإنسان ليعبر بها عن مظاهر الحياة بشكل جماعى، من خلال لغة شاملة متكاملة، تتضمن الحكاية والرقصة والأغنية والتعبير الجسدى، والملابس والأقنعة، كلها عناصر أرهصت فيما بعد لفنون الدراما سواء أكانت أدبية أو فنية، ولهذا تعتبر الاحتفاليات جمع الفنون.

عرف العالم أجمع الاحتفاليات حتى أكثر الجماعات الإنسانية بدائية، فقد أثبتت الدراسات أنه لا يكاد يوجد مجتمع واحد بغير تقاليد فنية وأدبية متوارثة، ترتبط بأحد مظاهر الاحتفال، وأن الظروف والأوضاع الاقتصادية السائدة فى تلك المجتمعات البدائية والشديدة التخلف، لا تمنع ومهما كانت قسوتها من وجود معايير جمالية خاصة بتلك الجماعات، بحيث يسترشد بها أفراد الجماعة فى نظرتهم إلى الأشياء وتقديرها والحكم عليها.. كما يستعينون بها فى منتجاتهم وأعمالهم الفنية والبسيطة التى يمكن اعتبارها إبداعات فنية توفر لهم المتعة الجمالية التابعة من تأمل الأشياء[٤].

عرف الإنسان فى تاريخه نوعين من الاحتفاليات: تلك التى ترتبط بأهداف دنيوية وتلك التى تتعلق بالممارسات العقائدية الدينية أيا كانت، وإن اتحد الهدف العام للنوعين فى تحقيق شعوراً بالأمان للإنسان الذى عايش الخوف منذ أن أدرك الكون من حوله وعرف الموت المفاجئ الذى بات يخشاه، وفى منحه الشعور بالطمأنينة بإعطائه تفسيراً لما يجرى حوله من ظواهر طبيعية تصادفه وليس فى مقدوره فهمها، وأخيراً تحقق له الأمل فى الحياة المستقرة الآمنة من خلال تقربه لها بما يقدمه من قرابين وأضاحٍ لتلك القوى التى تسانده بما يقدمه لها من صلوات، كل هذا بجانب ما قد تحققه من نشاط ترويجى يساعد على تزجية أوقات الفراغ.

فى العصر الحجرى القديم، كان الإنسان يعيش على الصيد والقنص، فى مرحلة الفردية البدائية، وفى أنماط اجتماعية غير مستقرة، تكاد تكون مفتقرة كل الافتقار إلى التنظيم، أو فى عشائر

صغيرة منقولة(٥) وكانت احتفاليات الإنسان وفنونه تدور حول كسب العيش وحده، فلم تكن الفنون عندئذ تخدم أى غرض آخر سوى أن تكون وسيلة للحصول على الغذاء، لذلك ارتبطت الفنون والممارسات الاحتفالية بالأساليب والفكر السحرى الذى اعتنقه إنسان هذه المرحلة.

كانت الممارسات الاحتفالية الطقسية لدى إنسان العصر القديم واحد من اثنين، أما تلك الممارسات التى تعقب عمليات الصيد والتى يحاول فيها الإنسان الصياد أن يحاكى أمام أقرانه ما تم فى رحلة صيد، فحول شعلة النيران حيث تجتمع يقوم الإنسان بمحاكاة ما تم مستعينًا بالحركة الإيمائية الراقصة ليعبر عن انتصاره على فريسته، مبينًا كيف استطاع أن يتخلص حين رأى الفريسة، ثم كيف اصطدم بها، وأخيراً كيف استطاع أن يقتلها ويفصل رأسها ويسلخ جلدها.

ولم تكن هذه الاحتفالية البسيطة المحملة ببذور الدراما لمجرد تزجية أوقات الفراغ وحسب بل أيضا لإعطاء درس من خبرته للآخرين للاستفادة منها فى تجربة آنية أو لاحقة، وكانت وسيلة إنسان هذا الحفل فى التعبير، الحركة الراقصة، حيث لم يكن قد تكون لديه الحصيلة الكافية من الكلمات المنطوقة، فكان الرقص لغته يستخدمها فى التعبير عما يريد سواء بينه وبين جماعته، وكلغة تقرب بها فيما بعد فى مرحلة حيوية الطبيعة إلى تلك القوى الغيبية التى تكمن وراء الظواهر، ليصلى لها ويشكرها ويثنى عليها بحركاته الراقصة، وصاحب الرقص فى هذه الحالة تلك الأصوات التى صنعها الإنسان وهو يتحرك حركة إيقاعية قد اتخذت لها وحدة من

الجسم المترنح المتأرجح ومن دبيب القدمين، ثم أصبحت بالتدريج نشيداً حربياً أو ورداً من أوراد الصلاة تطور إلى أنشودة قبيلية تقليدية، أدت فى النهاية إلى الشعر الذى ينظمه الإنسان عن شعور ووعى[٦].

والنوع الثانى هو الممارسة السابقة لعمليات الصيد، والتى كانت تخضع لمفهومه السحرى بأن الصورة هى التصوير والشىء المصور فى آن واحد. وكانت هى الرغبة وتحقيق الرغبة فى الوقت نفسه، لقد كان صياد العصر الحجرى القديم يعتقد بأنه قد استحوذ على الشىء ذاته فى الصورة ويظن أنه سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع نفسه، وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقى يعانى بالفعل عند قتل الحيوان الذى يمثله الصورة، فالتمثيل التصويرى لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا اشتياقاً للنتيجة المطلوبة[٧].

وحتى يتحقق له ما يتمناه كان يرتدى جلد الحيوان الراغب فى اصطياده عند رقصه تصوراً لتحقيق الصيد الحقيقى اعتماداً على التمثيل التصويرى للحيوان وعملية الصيد، وقد ساعد الفن التشكيلى فى إعطاء هذه الجلود أو الفراء نوعاً من الزخارف تساعد الصياد على الاختفاء وسط أغصان الغابة للتمويه على فريسته، من جانب آخر كان الاعتقاد فى امتزاج قوى البشر بقوى الأرواح الحيوانية عند ارتداء جلودها أو التهام لحومها[٨].

وهذا الاعتقاد واحد من المعتقدات والمقولات الثقافية التى تحكمت فى حياة الإنسان فى العصر الحجرى القديم والتى ارتبطت بما يعرف بالسحر التعاطفى Sympathetic Magic الذى يقوم على مبدأ

وجود علاقة بين الشيء ومثيله أو شبيهه أو رمزه وصورته، وعلى هذا المبدأ قامت الاحتفاليات السابقة للصيد، والتى حاول فيها الإنسان من خلال المحاكاة التشخيصية أو التصويرية لما يمكن أن يكون تبعًا لما يتمناه. وقد امتازت هذه الاحتفاليات الطقسية ذات المعتقد السحرى بوجود:

١- **التمثيل التشخيصى** الذى يتقمص فيه الإنسان شخصية أخرى محاولاً القيام بحركاتها وتقليد سلوكها والتشبه بها سواء أكانت حيوانًا أو عدوًا من البشر يقصد النيل منه.

٢- **القيام بهذا الفعل رقصًا** أمام جمع من الناس لهم نفس الرغبة ولديهم نفس العقيدة، يكون لهم دور فى المشاركة فى الأداء أو فى التمنى.

٣- **استخدام معدات ووسائل تشخيصية** تساعد على أداء الدور والتمثيل وتحقق التشابه بين الصورة والأصل.

٤- **الحفاظ على تكرار نفس الحركات الراقصة** التنكرية للاستفادة من نفس النتائج من تكرار نفس التجربة الحياتية، وارتباط التكرار فيما بعد بمناسبات شبه ثابتة للصيد أو الحرب أو الأعياد.

٥- **تخصيص مكان لمثل هذه الممارسات.**

وقد ارتبط بهذا التكرار إبداعات مختلفة متنوعة لعدد من الإنجازات التى تستخدم فى ممارسة هذه الطقوس الراقصة، وقد ساعد التكرار على التدرج إلى أنواع مختلفة من الحرف والصناعات التى اتصفت بطابعها الدينى، كالنسيج والفخار والغزل والجزارة ودبغ الجلود والتى ارتبطت فى نشأتها بهذه الطقوس، والتى ساعدت

نفس الطقوس وتكرارها على الحفاظ عليها وتطورها.

من جهة أخرى ساعدت المقولات الثقافية والمعتقدات السحرية المرتبطة بهذه الممارسات على تقوية عزيمة الأفراد، وحثهم على مقاتلة الوحوش وتحمل الأخطار دون مبالاة بهذه الأخطار التى قد تنجم عن صراع الإنسان بوسائله البدائية، ضد الطبيعة الغامضة التى كانت تحيط به(٩)، بمعنى آخر ساعدت على تكيف الإنسان مع واقعه البيئى والاقتصادى والاجتماعى.

وفى مرحلة لاحقة، عندما بدأت هذه الجماعات فى تقديس الحيوان والتقرب منه ظهرت المقولات الثقافية الشعبية التى تؤكد على توحد الفرد بالحيوان المقدس من خلال أكل لحمه، وحتى لا يغضب الحيون الإله عليهم اتخذت الرقصات معنى جديداً فكانوا يقيمون حول الفريسة مندبة يشترك فيها الصياد وأعوانه متظاهرين بالحزن للتمويه على روح الحيوان وكأنهم يريدون أن يخدعونا بأن الحربة والسهم أخطأت هدفها وأصابت الحيوان، فى حين أن الصياد لم يقصد إصابته(١٠) وتنتهى المندبة بوليمة تنتقل خلالها القوى الكامنة فى الآلهة الحيوانية إلى البشر.

ثم بدأت الجماعات البشرية فى اتخاذ رموز لها من الآلهة التى تصيدها، واقترنت بهذه الحيوانات العديد من الرموز والمقولات الثقافية الشعبية التى لا يزال لها صدى فى عدد من العادات والتقاليد الشعبية الحديثة.

فمن العادات المنتشرة فى الريف المصرى وصف أجزاء خاصة من أحشاء الحيوان أو الطير مثل الثعلب أو الذئب والهدهد والغراب

لعلاج مرض مزمن، فقلب الذئب يؤكل ليقوى قلب الإنسان ويجعله يحتمل الجرى مسافة طويلة، ويوصف للأطفال الذين يتأخرون فى الكلام أكل لحم الغراب بعد طبخه فينطلق لسانهم[١١].

خلاصة القول هنا أن الظروف البيئية فى العصر الحجرى القديم وسبل العيش والممارسات الاحتفالية الطقسية، كانت من العوامل الهامة التى قامت حولها طائفة من العقائد والمقولات الثقافية والأخلاقية، كما ترتب عليها قيام عدد من الحرف والصناعات والفنون ساعدت هذه الممارسات في الحفاظ عليها من الضياع، وربما كانت ضمان لارتقائها واستمرارها وخضوعها لعوامل التوتر والانتقال عبر العصور اللاحقة.

وانتقل الإنسان من عصر الصيد إلى الزراعة والرعى - الحجرى الجديد - وينتقل أسلوب الفن معه من التمثيل المطابق للطبيعة إلى استخدام الأسلوب الرمزى والاصطلاحى الذى يدل على الموضوع ولا يردع من أجل بلوغ «فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن أى خلق رموز لا نسخ مطابقة للموضوع»[١٢]، ويرجع هذا للطبيعة الاقتصادية للمجتمع الزراعى الرعوى، الذى يتيح للإنسان الاستمتاع بفترات طويلة من الفراغ الذى يساعده على الملاحظة والتأمل والتفكير، كما يتيح للإنسان الشعور بالانتصار على الطبيعة من حوله ونزع الخوف من الأخطار من صدره، فها هو قد استأنس الحيوان والنبات، وربى الماشية وتعلم الزراعة.

كما امتازت هذه المرحلة بتغيير إيقاع الحياة بأكملها فتحولت القبائل والعشائر الرحل إلى مجتمعات محلية، وحلت محل الجماعات

المفككة هيئات اجتماعية منظمة، وبدأت الطبقات المتمايزة فى الظهور، وعرف المجتمع بتنظيم العمل، وتقسيم الأدوار والتمايز المهنى.

وحل الدين والطقوس الدينية وشعائر العبادة محل السحر والممارسات السحرية، وبدأ إنسان هذه المرحلة من خلال ملاحظته وتأمله يشعر بأن هناك قوة لديها عقل، وتملك القدرة على التحكم فى مصيره، وقد اقترن هذا الشعور بفكرة الأرواح الخيرة والشريرة التى توزع النعم والنقم[١٣] واكتشف الإنسان بمعرفته للخير والشر معنى الصراع بين قوى الخير والشر ولم يقف مكتوف اليدين وسط هذا الصراع بل حاول أن يقف بجانب قوى الخير إن استطاع ليضمن انتصارها الذى هو انتصار له، فبدأ يطلق من صفاته الإنسانية الخيرة على تلك القوى، ومن صفاته الشديدة على قوى الشر، وجاءت مرحلة حيوية الطبيعة Animism وبدأ من خلال فكره البسيط ينسخ المواقف والقصص حول طبيعة الصراع والعلاقات والصفات التى اختصت بها هذه القوى فجاءت الأساطير لتفسر ولتعلل الظواهر الطبيعية وعلاقة الإنسان بهذه القوى، ثم حاول الإنسان أن يجسد ما نسجته عقليته فى الأساطير من مواقف تقرباً من هذه الآلهة، كما اختار من بينها أبطالا خيرين ينوبون عنه فى تحقيق الخير.

فى هذه المرحلة – مرحلة الزراعة والرعى – استبدلت الآلهة النباتية بالآلهة الحيوانية وأصبحت الطقوس تتجه نحو عالم الزراعة والنبات، وارتبطت الاحتفالات بمواسم الزراعة والأمطار

والفيضانات، كما ارتبطت الأعياد بالآلهة والأعياد بظهور الحاجة إلى الأصنام والتماثيل والأحجبة والرموز المقدسة، وقرابين النذور وهدايا المدافن، وظهر عندها التمييز بين فن الدين وفن الدنيا(١٤)، وأصبحت الرقصات التى يشرف على تقديمها الكهنة الفن الرئيسى فى عصر حيوية الطبيعة(١٥)، وإن كان اعتماد هذه الاحتفاليات على الرقص وما يصحبه من موسيقى وإنشاد، فإن الفنون التشكيلية قد لعبت دوراً كبيراً فيما يستخدمه المؤدون من أقنعة منحوتة من الخشب، واستخدام الألوان لتزيين الجسد برموز الآلهة المختلفة، فقد جرت العادة أن يرتدى الممثلون فى هذه الحفلات الشعائرية الأقنعة والملابس والأزياء الخاصة التى تلائم المشاهد التى يؤدونها. وذلك استكمالا لجانب المحاكاة والتقليد، وكانوا غالبًا يحملون علامات تشير إلى الآلهة التى يؤدون لها هذه الرقصات. والمعتقد أن الآلهة ذاتها كانت تحل فى هؤلاء الممثلين والراقصين، فالمسألة إذا ليست مجرد تقليد أو محاكاة إنما تصل إلى حد التشكل بأشكال وصور وهيئة تلك الآلهة أو الأرواح العليا(١٦).

ولم يقتصر الأداء فى هذه الاحتفاليات على الراقصين أو الممثلين المؤدين فقط، بل كان هناك دور للجمهور ليشارك بنفسه فى بعض أجزاء الاحتفال بالرقص أحيانًا أو الغناء أو بأداء بعض الشعائر والطقوس، وغالبًا فى المشاهد التى تتضمن ظهور المؤمنين بهذه الآلهة.

وهذه المشاركة تعتبر جزءا أساسيا فى تلك الاحتفالات والتى كانت طقسا كبيرا يشارك الجميع فى تأديته مشاركتهم فى تأليه الإله الذى يقام الاحتفال تقربًا له واحتفاء به.

وارتبطت هذه الاحتفالات بكثير من العادات والتقاليد والمقولات الثقافية التى تهم الجماعة، وتعمل هذه الجماعة فى نفس الوقت من خلال هذه الاحتفالات على حفظها وتوارثها كموروث ثقافى يحفظ قيم الجماعة واستمرارها، سواء أكانت قيما ومقولات تدور حول تفسير تعاقب الفصول وتغيرها، أو زراعة الأرض وحصد الثمار أو الانتقال من إحدى مراحل اللحياة إلى مرحلة أخرى تالية. أى أنها تدور حول موضوعات من صميم الحياة اليومية، على الرغم مما قد يحيط بها من طقوس ومراسيم وأساطير وغيبيات[١٧] تؤلف جزءا من واقعهم الثقافى الذى توارثته الأجيال، واستمر منه حتى الآن لدى بعض الشعوب الشىء الكثير، كعادات تقديس بعض الأشجار كأشجار الجمين، وارتبطت بهذه الرحلة أيضا ظهور الفداء الذى يعمل على تهدئة غضب الآلهة المسئولة عن الخصوبة، أو آلهة الفيضانات، فقد اتجهت بعض العقائد إلى افتراض أن وفرة الفيضانات والمياه ترتبط بتزاوج آلهة الأنهر بالعذارى التى كانت تزف إليها فى كل موسم بإغراقها فى تلك الأنهار أو البحيرات.

وبجانب الاحتفاليات الدينية ظهرت أيضا الاحتفالات الدنيوية، كحفلات الزواج والختان والبلوغ.

واليوم ومع وجود المسرح وفن الدراما الذى عرفته الناس فى أكثر من صورة، لا تزال الشعوب تقيم احتفالياتها الشعبية المتوارث جزء كبير منها عن السلف، ففى مصر مثلاً نجد الموالد التى تعتبر أحد الأشكال الاحتفالية الشعبية والمتضمنة الجانب الدينى والدنيوى فى فقراتها، كما تعتبر الموالد هى المحافظة على كثير من العناصر الثقافية لاشعبية

بآدابها وفنونها ومقولاتها، لذلك يعتبرها البعض سواء أكانت مولداً لأولياء المسلمين أو القديسين الأقباط فى مصر، هى أحياء للاحتفالات الدينية المصرية القديمة.

ويحدد فاروق مصطفى فى دراسته عن الموالد أهميتها فى أنها:

١- مناسبات للترويح عن النفس وشغل أوقات الفراغ.

٢- تعمل على تثبيت القيم الثقافية الشعبية.

٣- وسائل للتعليم والتلقين.

٤- تساعد على التكيف مع أنماط السلوك السائد.

وينحصر الجانب الديني فى الموالد فيما يمارس من شعائر ترتبط بزيارة ضريح الولى وحلقات الذكر والمواكب الصوفية، ثم الجانب الفكرى المرتبط بالاعتقاد فى كرامات ومعجزات الوالى صاحب المولد والتى قد تصل لحد الفكر الأسطورى وقصص الخوارق، أما جانبها الدنيوى فيرتبط بوسائل الترويج التى تمتلئ بها الموالد من جهة والممارسات التى تتعلق بواقع الحياة والانتقال من مرحلة إلى أخرى كالختان والزواج وما يصاحب هذا من ممارسات فنية شعبية تضم الأغنية والموسيقى والرقص وسرد الحكايات ورواية السير الشعبية.

خلاصة القول أن الاحتفاليات الشعبية عبر العصور البشرية المختلفة وما تبقى من مظاهرها حتى اليوم، هى صور تعبر عن ثقافات الشعوب بما تحمله من مقومات ثقافية أدبية وفنية، وبما تضمه من عادات وتقاليد ومقولات ثقافية شعبية تستند إليها الممارسات الشعبية الشعائرية أو الطقسية، كما أنها هى الوسيلة المثلى لتوارث هذه الأشكال الثقافية وتوارثها عبر الأجيال للحفاظ

عليها، وإن كانت تخضع فى رحلتها لعوامل الحذف والإضافة تبعا للتطور الدينامى للجماعات الإنسانية. وأخيراً فإنها لا تزال إحدى الوسائل التربوية الأخلاقية والثقافية بل قد تكون أفضل هذه الوسائل لو أحسن توظيفها.

وفى الاحتفالية مارس الإنسان فنون الدراما، ومارس التشخيص والمحاكاة، واستخدم الوسائط المسرحية من مناظر وديكورات وإكسسوارات وأقنعة، واتحدت الاحتفالية مع نصوص إن لم تكن مكتوبة فهى محفوظة فى العقول متمثلة فى المقولات الثقافية التى تحكم الممارسة الطقسية أو الاحتفالية، والنصوص الأدبية التى تتضمن سير أحداثها وتفسير دوافع الصراع وأطرافه، وحتى إن اختلفت النصوص فإن الممارسة الاحتفالية تستمر وتخلق لها العقلية الشعبية نصاً جديداً.

والاحتفالية الشعبية تمتاز بعناصر أربعة تحدد مدى دراميتها وهى:

١- المناسبات التى قد تكون دينية أو دنيوية.

٢- المحتفلون وهم الجماعة الشعبية الذين يشاركون فى الحفل بالأداء أو التلقى وكل منهم له دور حتى المتلقون.

٣- المكان الذى يؤدى فيه الاحتفال، وهو مكان يخصص فى الأغلب لمثل هذه الاحتفالات، كالمعابد أو الساحات الرحبة التى تستوعب أفراد الجماعة.

٤- عناصر الحفل، وهى عناصر أدبية شعبية وعناصر فنية.. الأدبية تتضمن المقولة الثقافية والأسطورة والأغنية وفنون التعبير

الحركية والإنشاد والاستعانة بالفنون التشكيلية فى صنع الأقنعة والوسائط المكملة للعملية التشخيصية.

هذه هى الاحتفالية التى تعتبر البذرة الأولى لفن الدراما الشعبية والفنية، ومنها عرفت الشعوب الأساطير والطقوس المرتبطة بها، والسير الشعبية وأداءها ثم الفرجة الشعبية.

ومنها انبثق أول شاعر لينفصل عن المجموع ويجادلهم ويحاورهم فى أول شكل مسرحى عرفه الإغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد، وكان أول ممثل وأول مسرحية أعقبها نهضة مسرحية يعيشها العالم حتى الآن.

لكن هذا لم يمنع استمتاع الشعوب بالدراما الشعبية وممارستها بل إن المسرحيين أنفسهم عادوا للجذور الأولى لفن المسرح للاحتفالية.. للدراما الشعبية ليطووا بعناصرها عناصرهم الفنية وكأنهم يؤكدون دوما أن الأصل والتطور والبقاء هى دائما للشعوب وفنون الشعوب.

الهوامش

١- أحمد أبو زيد: ما قبل المسرح - مقالة (الكويت - سلسلة عالم الفكر ٤،١٧) ص:٦.

٢- الاحتفالية الطقسية أو المراسمية:

(أ) هى حفل جماعى يحاط بمجموعة الطقوس والعادات الاجتماعية بقصد تأكيد الاتجاها العاطفية وتركيزها حول موضوعا معين له أهميته بالنسبة للتعبير الجمعى. ومظهر وأداة لتحقيق التضامن الوظيفى والبنائى بين أفراد الجماعة فى المناسبات الجماعية الهامة، وتعتبر العادات الاجتماعية التى تكمل الحفل من صنع المجتمع بمعنى أن الأفراد الذين يراعون مراسم الحفل لا تصدر أفعالهم عن إرادة ورغبة، بقدر ما يشعرون بأنها ضرورة طقسية لا سبيل إلى مخالفتها أو إغفالها، وإحساساتهم العاطفية أيضا ليست نظرية، وإنما هى وليدة تأثير البنية الاجتماعية التى تكيف مواقفهم ومشاعرهم.

وقد وضح كليف براون أن التعبير بطريق الحفل المراسمى عن أى عاطفة يؤدى إلى غرضين أساسيين: أولهما الاحتفاظ بدرجة معينة من العاطفة لدى الفرد، وثانيهما ضمان نقل هذه الحالة من جيل إلى جيل، وبدون هذا التعبير المراسمى لا يتاح للمجتمع أن يؤكد أهميته ويضمن استمرار سلطته على أفراده.

(ب) ويرتبط الحفل المراسمى عادة بأحد المراسم أو المناسبات التى لها دلالات اجتماعية أو أهمية اقتصادية بالنسبة لكثير من الجماعات المتأخرة والمتخلفة، وتحفل الدراسات الأنثروبولوجية الميدانية بكثير من الأمثال والشواهد، فمثلا يعتقد السكان الأصليون لأمريكا الوسطى أن الخصوبة التى تصيب أرضهم ترجع إلى أرواح كامنة فيها، فينتهزون فرصة طوال

موسم الحصاد لإقامة حفل مراسمي جماعي تقدم فيه الأضاحي والقرابين وتقام فيه الصلوات والابتهالات استرضاء وشكرا على ما قدمت للجماعة من نعمة الحصاد.

(ج) وللحياة العائلية دورها في الحفل المراسمي عند كثير من الجماعات، فهناك ما يسمى بالزيارات الطقسية للأماكن المقدسة كما هو مألوف عن المغربيين والسودانيين في مسيراتهم الطقسية للنيل في مناسبات الزواج والإنجاب، معجم العلوم الاجتماعية: د. إبراهيم مدكور - القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧، ص: ٢٣٤.

٢- السحر التعاطفي:

يعتمد على مبدأين: الأول أن الشبيه ينتج الشبيه، أو المعلول يشبه علته، والثاني هو أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما، تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعيد، بعد أن تنفصل فيزيقيا، ويمكن أن تسمى المبدأ الأول «قانون التشابه» والثاني «قانون الاتصال والتلامس»، الاتصالي - جيمس فريزر - الغصن الذهبي: ترجمة أحمد أبو زيد - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧١، ص: ١٠٤- ١٠٥.

٣- حيوية الطبيعة أو الحياتية:

مذهب يرد الحياة والحركة إلى قوة باطنة:

وهو اعتقاد البدائيين والأطفال أن كل شيء يتحرك أو يؤثر فيه حياة، حتى الجماد يتصور أنه قابل للحس والحركة وإن استقرت فيه روح معينة.

٤- أحمد أبو زيد: ما قبل المسرح «مقالة» الكويت - سلسلة عالم الفكر، م٤ - ص: ١٣-١٤.

٥- أرتولد هاوزر - الفن والمجتمع عبر التاريخ: ترجمة فؤاد زكريا (يروت - الدراسات العربية - ١٩٨١) ص: ١٧.

٦٦- شلدن تشيني: تاريخ المسرح (ترجمة: دريني خشبة - القاهرة - وزارة الثقافة - بدون ص: ١١-١٢.

٧- الفن والمجتمع عبر التاريخ: مرجع سابق ذكره ص: ١٨.

٨- سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية: القاهرة - مكتبة النهضة المصرية - بدون، ص:٨.

٩- نفس المرجع السابق، ص: ٩.

١٠- نفس المرجع السابق، ص: ٢٢.

١١- الفن والمجتمع عبر التاريخ، مرجع سبق ذكره ص: ٢٣.

١٢- نفس المرجع السابق، ص: ٢٦.

١٣- نفس المرجع السابق، ص: ٢٩.

١٤- ما قبل المسرح، مرجع سبق ذكره، ص: ١٤.

١٥- نفس المرجع السابق، ص: ١٦.

١٦- نفس المرجع السابق، ص: ٦.

١٧- الفن الشعبى والمعتقدات السحرية - مرجع سبق ذكره، ص: ٤٢.

(٢)
السبوع.. والاحتفال بمولد الطفل

• مقدمة

الطفل هو المستقبل.. والثقافة الشعبية هى الدرع الذى يحميه من أخطار المستقبل.. هى لبنة من اللبنات الأولى التى تساهم فى بناء صرح المستقبل.. نفسيا.. واجتماعيا.. ومعرفيا وقوميا.. وهى وسيلة من وسائل تحقيق الأمن والأمان والانتماء.

لذلك كان الاتجاه إلى إعادة النظر بالدرس فى عناصر ثقافتنا الشعبية.

الألعاب

الأغانى

الحكايات الشعبية

اللغز (وباقى أشكال الأدب الشعبى)

ومحاولة توظيفها تبعا لأحدث النظريات التربوية والنفسية مع أطفالنا.

فى المنزل

فى المدرسة

فى وسائل الإعلام

ومن هنا كان الدافع لهذا البحث.

فكرة البحث

منذ أن يولد الطفل، وربما قبل ميلاده، وهناك شبكة من المؤسسات الاجتماعية تستعد لاستقباله وقبوله عضوا بها، يشاركها أحلامها وآمالها وهمومها، ويخضع لمعاييرها وقيمها، ويساعد فى تطورها ونموها، باختصار يتقبل ثقافتها ويتمثلها، ويظهر هذا فى الصورة التى يرى بها الطفل نفسه من جهة، والصورة التى يراه عليها الكبار من جهة أخرى.

من هذه المؤسسات الأسرة.. تلك الجماعة الصغيرة التى يدركها الطفل أول ما يدرك الكون من حوله، هى التربة الخصبة الأولى التى تنمو فيها هذه البذور الوافدة لبستان الحياة، تحتضنها وتسقيها الجرعات الأولى من الحياة، وتعدها لحياة أرحب، وللتعاون مع مجتمع أشمل، ويعتمد نجاح رسالة الأسرة هذه، على العلاقة القائمة بينها وبين الطفل وكلما ساد هذه العلاقة مناخ من الرضا والقناعة بوجود الطفل، شعر الطفل بأنه مقبول اجتماعيا بين أفراد أسرته، تمت تنشئته الاجتماعية والثقافية بشكل سوى، ويتحقق الشعور بالرضا والقبول الاجتماعى، فى عديد من المظاهر و والصور، ومنها مظاهر الاحتفال والحفاوة بالطفل، حتى من قبل أن يولد، ولحظة ميلاده وفترات حياته طفلا وشابا داخل الأسرة.

مشكلة البحث

إن كانت سمة المرونة والتطور عقب الزمن تغلف الكثير من العناصر الشعبية ومنها هذه الاحتفاليات، بمعنى أن عوامل التغير الاجتماعى والثقافى، تؤثر على بعض طقوس وممارسات هذه الاحتفاليات وما يرتبط بها من مقولات ثقافية.. فما هى أهم العناصر التى اكتسبتها احتفاليات الأسرة بالمولود خاصة احتفال السبوع؟

لكن لماذا السبوع؟

يعتبر السبوع كما سنرى أهم الاحتفاليات الشعبية فى حياة الطفل، فمن ما يقرب من ٦٥٠ حالة (العينة) أجمع الجميع على ضرورة الاحتفال بالسبوع، بينما لم يشغل الاحتفال بعيد الميلاد إلا ما يقرب من ٧٤٫٥٪ من إجمالى العينة.

وكانت هناك حالتان فقط تذكر الاحتفال بالختان وواحدة تشير إلى الاحتفال بختم القرآن. هذا من جهة ومن جهة أخرى يعتبر السبوع واحد من الاحتفاليات الشعبية التى تؤكد على التواصل الثقافى بين أجيال الشعب المصرى فهو يمارس بين كافة الطبقات والفئات دون أى اعتبار لمستوى ثقافى أو اقتصادى دينى.

وإن كان عند المسيحيين يصاحبه طقسا يعرف «بصلاة الطشت» إلا أن للسبوع الأولوية فى الحفل، وعلى المستوى التاريخى نجد أن فى المقولات الثقافية المرتبطة بعض الممارسات فى السبوع بعض من الآثار المصرية الفرعونية، وأخرى من مصر المسيحية، والآخر من الإسلامية. على سبيل المثال، هناك من تقاليد السبوع ما يشبه إلى حد كبير ما كان مرتبطا بمولد «أوزيريس أو قيامته، وما هى إلا

استمرار لتقاليد ذات طابع سحرى متصل بالزراعة والحاصلات الزراعية، وترجع إلى عهود كانت تقدس إله الزراعة فليلة السبوع مثلا فى تقاليدنا الشعبية تكون أول مناسبة يستحم فيها الطفل، حيث يحفظ ماء استحمامه.. وتقوم القابلة «الداية» فى السبوع بإعداد كميات وفارة من الحبوب والذرة والبازلاء والفول والعدس فتضع كل نوع من هذه الحبوب على حدة فى الماجور الأخضر الذى به ماء الاستحمام» (٣-٤٧) وغيرها من الممارسات كرش الملح وما يدور حوله من مقولات ثقافية ترجع إلى العصور القديمة، لهذا كان السبوع.

فروض البحث

يهدف البحث إلى الإجابة على عدد من التساؤلات التى تشكل فروض البحث وأهمها:

١- ما الممارسات الشعبية والطقوس التى ما زالت تمارس حتى الآن أثناء الاحتفال بالسبوع؟

٢- هل هناك تغيرات أو إضافات ألمت بهذه الطقوس؟

أدوات البحث

استخدم الباحث فى دراسته إستمارة (استبيان) بعنوان «دليل عمل دراسة ميدانية حول الاحتفالية الشعبية والطفل»، وقد حاول من خلال الأسئلة الموضحة بها التعرف على أهم عناصر الاحتفالية الشعبية عامة، والتى تمارس الآن فى المناسبات الحياتية المختلفة التى يمر بها الطفل المصرى.

ترك الباحث الحرية لعينة البحث لاختيار الاحتفال المناسب من

وجهة نظرهم ولرصد مظاهره وممارساته الاحتفالية والمقولات الشعبية المرتبطة بكل منها، أما أسئلة الاستبيان فقد جاءت كما يلى:

(آ) أسئلة مقيدة وهى التى ترصد عناصر الممارسة الاحتفالية.

(ب) أسئلة مفتوحة ترتبط فى الأغلب والأعم بالمقولات الثقافية الشعبية المرتبطة بالممارسات الاحتفالية، ومدى اعتقاد الجماعة الشعبية بها كما ترصدها عينة البحث (وقد تم تحكيم الإستمارة بمعرفة عدد من المختصين فى الدراسات الفلكلورية).

فكرة البحث

وتتكون عينة البحث من طالبات وطلبة كليتى رياض الأطفال بالقاهرة، والتربية النوعية شعبة الإعلام التربوى ببنها، والموزعين جغرافيا بين محافظات القاهرة، الجيزة، القليوبية، المنوفية، كما تبين من الإجابات.

منهج البحث

استخدم الباحث فى استقراء نتائج البحث المنهج التحليلى لاستجابات عينة البحث على أسئلة الاستبيان، مع عقد مقارنة بين ما جاءت به الدراسات السابقة ونتائج هذا البحث.

الدراسات السابقة

اقتصر الباحث فى مقارناته بالدراسات السابقة على دراسات أربع تمثل فترات زمنية مختلفة، عبر تاريخ مصر الحديث، وهى:

١- ما ذكره علماء الحملة الفرنسية فى كتاب وصف مصر (١٨٠١-١٨٨٩).

٢- ما ذكره إدوارد وليم لين فى كتابه «عادات وتقاليد المصريين المحدثين» (١٨٣٣-١٨٣٥).

٣- ما ذكره أحمد رشدى صالح فى كتابه «الأدب الشعبى» (١٩٦١!).

٤- ما ذكره محمد الجوهرى فى مقالته عن (الفن الشعبى والطفل - بمجلة عالم الفكر ١٩٧٩).

حددت الدراسات السابقة الاحتفاليات المرتبطة بدورة حياة الطفل ومنها السبوع، فى عدد من الاحتفاليات سنتعرض لها بإيجاز مع تفصيل ما كان يتبع فى السبوع والمقولات الثقافية المرتبطة به كما رصدتها الدراسات السابقة. وهذه الاحتفاليات هى:

الاحتفال بولادة الطفل

يقول وليم لين عند رصده للاحتفاليات المرتبطة بدورة حياة الطفل فى مصر: «إن الاحتفال بولادة الطفل يلى احتفالات الأعراس أهمية، ويتم بأن ترسل الداية قبل يومين من موعد الولادة (كرسى الولادة) إلى منزل الأم التى تنتظر حدثا سعيدا، وهو عبارة عن كرسى تجلس إليه الحامل خلال وضعها، يغطى الكرسى بشال أو منديل مطرز، وتلف بعض أزهار الحناء، أو بعض الورود بمنديل مطرز فى جوانب ظهر الكرسى العليا، ويسبق كرسى الولادة المزين والمزخرف بهذه الطريقة الداية - وهو ملك لها - إلى منزل الزوجة الحامل.

يقوم اثنان أو ثلاثة من الخوالى أو الغوازى بالرقص فى صبيحة اليوم التالى للولادة أما فى المنزل أو فى باحته وتقدر الفرحة فرحتين عند ولادة الذكر، وتكتسب الاحتفالات بقدومه أهمية أكبر من ولادة الأنثى» (٢-٥٢٠) ولم يرد ذكر هذا الحفل بعد ذلك.

٢- الاحتفال بتسمية الطفل

وقد ذكره الجوهرى ويقول: فى بعض الثقافات كان يعتقد أن الوليد لا تدب فيه الروح إلا بعد أن يتسمى باسم معين فالاسم والوجود شيء واحد، ومن هنا يمكن أن نفهم سر الرابطة التى يقيمها المعتقد الشعبى بين الاسم والمسمى الذى ينبئ عن مستقبل صاحبه ومصيره، ولذلك يحرص الأهل فى العادة على اختيار اسم لوليدهم كشخص عرف عنه التقوى والصلاح.. إلخ ولحرص الناس على اختيار اسم وليدهم، كانت تتم فى الماضى عمليات استطلاع للنجوم والكواكب الذى يناسبه، فيختار له الاسم المناسب.

هناك أسلوب آخر بأن يقوم «بإحضار عدد من الشموع يمثل عدد من الأسماء التى وقع عليها الاختيار المبدئى ويطلقون على كل شمعة اسما منها، ثم يشعلونها ويتركونها مشتعلة إلى أن تنتهى، ولا بد أن أحدهما ستظل مشتعلة ولو لفترة بعد نفاذ كل الشموع، عندئذ يطلق على الوليد الاسم الذى سميت به تلك الشمعة (٥-٣٦). وما زال هذا الطقس يمارس حتى اليوم، ويقترن بالليلة السابقة على السبوع فى بعض الأسر، كما سنعرف تفصيلا عند حديثنا عن السبوع.

٣- الختان

والختان واحد من الاحتفاليات التى كان لها شأن كبير حتى وقت قريب، وكادت اليوم أن تندثر، فالعرف الآن وبعد أن أصبحت عمليات الولادة تتم على أيدى أطباء متخصصين وداخل دور علاج أصبح العرف أن تتم عملية الختان بعد الولادة مباشرة أو ليلة السبوع، والشائع أن يتم الختان للذكور، أما ختان البنات فى مصر فهو أقل

انتشارا الآن، والنظرة الدينية لكليهما تختلف، والبعض يربط بين احتفاليات الختان واحتفاليات العبور التى كانت تتم فى المجتمعات القبلية أو فى بعض المجتمعات من سكان أفريقيا واستراليا الآن، الذين لم تغير الحضارة كثيرا من ثقافتهم الشعبية.

أما عن الختان فى مصر فيصف علماء الحملة الفرنسية الطقس والاحتفال فى مجلدهم الأول فيقولوا: «عندما يريد أحد الآباء أن يوم بختان ولده فإنه يقوده إلى المسجد وهناك يصلى الإمام على الشاب الصغير الذى يخرج بعد ذلك من المسجد، فيجد جمعا من الأهل والأصدقاء، ويصحبه فى جولات طويلة على ضجة الموسيقى ومع كثير من الأبهة حتى يخرج من منزل والده، وعندما يكون الطفل ابنا لأسرة ثرية، أو ذات نفوذ فإنه يمتطى حصانا جميلا مزكرشا فى بذخ. وعندما يعود إلى منزله، تقدم وليمة، يدعى إليها كل الأهل والأصدقاء. وعند نهاية الوجبة يقوم الحلاق بقطع الغلفة بالموس ويوقف تدفق الدم بواسطة دواء قابض وعندئذ يسارع كل المدعوين بتقديم الهدايا للمطَّاهر ولا تحضر النساء هذا الحفل. أما عند الطبقات الدنيا تقوم النساء بمصاحبة الطفل إلى المساجد ويعدن به (٣-٦٦٢).

ترى مما سبق أن عملية الختان كما وصفها علماء الحملة الفرنسية عملية دينية فى المقام الأول ويتضح ذلك من طقوسها التى تبدأ من المسجد ومن الطابع الدينى المميز للاحتفالية المسائية. وكما يقول الواصف، يعتبر الختان عند المسلمين بمثابة الخطوة الأولى فى الحياة، إذ يمكن القول بأن الطفل كان يحيا حتى ذلك الوقت بجمسه

فقط، لكن بعد هذه السن يبدأ حياته الأخلاقية والروحية، إذ يؤمر عندئذ بأداء الصلاة ويلقن العلوم والفنون (٣-٦٦٣) وكأن الختان هو عملية العبور من الطفولة الصغرى إلى الطفولة الملتزمة الأخلاقية.

فى الغالب أن الختان كان يتم للطفل وهو ما بين الخامسة والسادسة من عمره كما ذكر إدوارد لين بقوله: «يختن الصبى عند بلوغه الخامسة أو السادسة من عمره، أما عن الاحتفال بختان الطفل فيقول لين: «يعمد الوالدان أن سمحت أحوالهما المادية قبل مباشرة شعائر الطقس - فى العاصمة أو مناطق أخرى إلى عرض ابنهما والتجوال به فى شوارع متعددة واقعة جوار مسكنهما، ويستغلون مناسبة الاحتفال بعرس ما لتقليص نفقات العرض - الزفة».

يتزعم الصبى ومرافقوه هذا الحفل، فيعمم الطفل عادة بعمامة من الكشمير الأحمر، لكنه فى حالات أخرى يكون مهندما تهندم البنات، فيلبس «اليلك» والسلطة، ويضع القرض، والصفاد، وغيرها من الحلى النسائية، لجذب العين إلى أن تنظر لباسه النسائى فيحولها بذلك عن شخصه، ويستأجر حصانًا يغطى سرجه بغطاء مزركش لنقله، ويجعل فى يد الصبى منديل مطوى، ويخفى بعضا من قسمات محياه، فيحميه بذلك من العين الشريرة ويمشى أمامه خادم الحلاق، منفذ عملية الختان واثنان أو ثلاثة من المزيكاتية، الذين يعتمدون فى مزيكتهم على المزمار والطبلة، ويأتى خادم الحلاق فى المقام الأول فى عملية الختان. فيضع على رأسه «الجمل» وهو عبارة عن صندوق خشبى أسطوانى الشكل تقريبا، ذات أقدام أربعة،

وتغطى الصندوق بمرايا نحاسية مزخرفة، وأما ظهره فيختفى وراء ستارة، ويتبع الخادم فريق المزيكاتية، يليهم الصبى وسائس حصانه، وتمشى الوافدات من قريابته ولفيف الأصحاب وراءه، ويحصل أن يتم عرض صبيين فى وقت واحد، وقد يحمله الحصان نفسه أحيانا» (٢-٦٩).

احتفال وموكب كامل به أزياء وإكسسوارات، وإن كان قد بعد قليلا عن الطقس الدينى، ولأهمية هذا الحدث فى الطفل فإن «أغانى الختان تخاطب الطفل وتصفه كأنه عريس» (١-٢٥١) يوم زفافه، حتى الموكب نفسه (يطلق عليه زفاف المطاهر) نسبة إلى عملية الختان التى تعرف بالطهور، بل أيضا له (حنة)، وتجمع فيه النقوط وتقدم الهدايا» (١-٢٥١)، مثله مثل زفة العريس.

٤- الاحتفال بالبدايات الأولى التى يمر بها الطفل

«القاعدة العامة أن الأشياء التى يأتيها الطفل لأول مرة، أو تؤدى لأول مرة تكون موضع اهتمام المحيطين به ويسجلونها بعناية ويتندرون بها وربما يحتفلون بها (٥-٤٠).

ويعدد الجوهرى تلك المناسبات فى:

قص شعر البطن

فشعر البطن يجب العناية بالتصرف فيه ولا يسمح إطلاقا بإلقائه، وهذا لأن له صلة وثيقة بشخصية صاحبه وقد يتخذ «أثرا له تمارس عليه بعض الأعمال السحرية - الأعمال - التى تنعكس على الطفل مباشرة» (٥-٤٠).

ويرتبط بقص شعر البطن العديد «فالأساس فى بعض المناطق الريفية

بالريف المصرى أن يقص هذا الشعر عند قبر أحد الأولياء فى مناسبة الاحتفال بمولده، حيث يوهب ذلك الشعر للولى، وبعضهم يتصدق بوزنه مالا (فضة أو ذهبا حسب الأحوال)، وإذا اضطرت الأسرة إلى قص شعر الطفل ولم يتيسر لها لسبب أو لآخر زيارة ضريح الولى الذى وهب له الشعر، فإننا نجد الأسرة تقص شعر الطفل كالمعتاد، لكنها تترك وسط الرأس خصلة وتظل تلك الخصلة ذات شكل متميز غير حليق وسط رأس الصبى إلى أن تتيسر للأسرة زيارة الوالى، حيث تقص هناك.«وهذا ما يجعل أغانى قص شعر البطن ترتبط بأغانى زيارة الأضرحة» (١-٥٠)، وقد «يعمد معظم الفلاحين إلى ذبح عقيقة فى مناسبة قص شعر البطن» (٢-٦٦).

ومن الاحتفالات بالمناسبات الأولى فى حياة الطفل، الاحتفال بالذهاب إلى الكتاب، أو المدرسة، والفطام وختم القرآن.

٥- أعياد الميلاد

وهى من الاحتفالات المستحدثة، وهى من الموضوعات التى يجب دراستها ورصدها لشيوعها.

٦- السبوع

الآن يحين الحديث عن السبوع محور دراستنا هذه، وهو واحد من أهم الاحتفاليات الشعبية فى حياة الطفل والأسرة كما سبق القول، لذلك تعرض لوصفه السابقون بالدراسة دليلا على أهميته من جهة، ودليلا على طقوسه وممارساته اللافتة للنظر.

ففى كتاب وصف مصر يصنف علماء الحملة الفرنسية ما كان يتم فى احتفالية السبوع فى بداية القرن الماضى «حفل سبوع» ويبدو أنه حفل فى قصور أحد الأثرياء يقول الواصف:

«فى اليوم السابع لمولد الطفل تجمع الوالدة صديقاتها، وتمضى اليوم كله فى لهو معهن وتنقضى الفترة بين الوجبتين فى غناء ورقص تقوم بهما العوالم، وبعد الغذاء، يتم حفل تعميد الطفل الجديد، ويطلق على هذا الحفل اسم «السبوع» وهو عبارة عن نزهة فى كل حجرات مسكن الحريم، وتمشى واحدة من الخادمات الرئيسيات على رأس الاحتفال، حاملة صينية من النحاس وضع فوقهما وبشكل دائرى عدد من الشموع، يعادل عدد النساء اللائى - يشاركن فى هذا الاحتفال. وهذه مضاءة وألوانها متعددة، وتسير بعدها لقابلة الموكلة بالطفل وعلى جانبيها خادمتان، تحمل صغراهما موقدا من النحاس الأصفر، وتحمل الأخرى طبقا يحتوى على حبوب، شعير وقمح، وعدس، وفول وأرز، وملح بحرى، وبخور، أى سبعة أصناف بعدد الأيام التى انقضت منذ مولد الطفل وتمشى الأم بعد ذلك تحيط بها العوالم وأقرب صديقاتها إليها، وتشكل الزوجات الأخريات مجموعة فى الموكب، وفى أثناء السير تعزف موسيقى صاخبة للغاية، وفى كل مرة، يدخل فيها الموكب حجرة من حجرات الحريم، تأخذ القابلة - حفنة من الحبوب، والبخور بيمناها وترمى بجزء منه فى الحجرة، ويرد عليها بزغاريد طويلة جدا، ويصبح إيقاع الموسيقى أسرع وأكثر صخبا، وتحاول النساء السير فوق الحب المنتشر فى كل مكان.

وعند العودة إلى حجرة الحريم الرئيسية، توضع صينية الشموع على كرسى بدون سند، موضوع وسط الحجرة، وتأتى كل واحدة من المشتركات لتضع قبضة من البارات، وترثى الفتيات الصغيرات، والخادمات على الشموع ليتنازعن عليها.

وبعد ذلك تحمل القابلة الصينية، وتحصى بداخلها من النقود التى تجدها عليها، والتى ألقيت هناك من أجلها، وينتهى الحفل بزيارة للطفل، وتزين رأسه بقطع من النقود الذهبية التى تقدم له كهدية، أو توضع فى مناديل غالية تحت رأسه (٤-٢٦٩، ٢٧٠).

وبفحص تفاصيل الحفل السابق، كما وصفه الكتاب، تبين أن:

١- الحفل الذى تم وصفه يختص باحتفالية السبوع فى أسرة موسرة الحال، وبالتالى فإن الحفل يتم طوال اليوم، وهناك وجبتان غذائيتان تلتزم بهما أسرة المولود الصغير.

٢- يتم الحفل داخل المنزل فى الجزء المختص لمعيشة الحريم، حيث إن الدعوى تقتصر على الحريم فقط زوجات أو فتيات صغار.

٣- إن الأدوار توزع هنا بين القابلة، والعوالم المحترفات اللاتى تقمن بإحياء الفقرات الترفيهية، بينما تختص القابلة يعاونها الخدم فى ممارسة طقوس الحفل الشعبى.

٤- إن تفسير عدد الحبوب السبع وربطه بعدد الأيام التى عاشها الطفل، قد يخالف المقولات الثقافية المرتبطة بالنمو والإثمار والإخصاب كما تعتقد الجماعة الشعبية، مما يؤشر إلى أن الواصف لم يتحرى الدقة فى الحصول على تفسير مناسب.

٥- إن الكتاب قد ربط بين السبوع وطقس التعميد عند المسحيين.

٦- تقوم الحاضرات بتقديم نوعين من الهدايا أو الهبات (النقوط) مبالغ مالية بسيطة (البارات) توضع فى الصينية، وهى تخص القابلات. وقطع ذهبية تمنح للطفل، أما فى شكل نقود ذهبية يزين بها رأسه، أو توضع فى مناديل ثمينة تحت رأسه.

٧- إن الحفل هنا لم يشر إلى ما كان يتم فى الليلة السابقة على السبوع.

هذا وصف الحملة الفرنسية للسبوع، أما وليم لين فى كتابه عادات المصريين المحدثون، فيسهب فى وصف ما كان يتم فى السبوع ويقول: «.. تقوم صديقات الأم التى وضعت مولودها بزيارتها وتهنيئتها فى «يوم السبوع» وإن كان المولود قد أبصر النور فى عائلة غنية، تغنى له العوالم فى الحريم أو يعزف الآلتيون ابتهاجا بقدومه، أو يتلو الفقهاء ختمة من القرآن فى إحدى الحجرات السفلية.

وتساعد الداية الأم فى الجلوس على كرسى الولادة أملا فى الجلوس عليه ثانية فى ولادة أخرى، وتعتبر الداية أن جلوسها فأل خير، ثم تحمل الداية الطفل ملفوفا بشال غالى الثمن، وتقوم إحدى النساء بضرب الهون النحاسى، حتى يعتاد المولود حسب الاعتقاد على الصخب، فلا يخشى لاحقا الموسيقى، وأصوات الفرح الأخرى، ثم يوضع فى منخل ويهز جيدا، وفى تلك العملية منفعة لمعدته ويتنقلن بعد هذه بين مختلف حجرات الحريم بصحبة لفيف من الفتيات أو النساء، وتحمل الواحدة منهم عددا من الشموع المضاءة المتعددة الألوان، أحيانا مقطوعه نصفين ومثبتة فى كتل عجينة الحناء، فوق صينية مستديرة، وترش الداية أو غيرها فى ذلك الوقت مزيجا من الملح وعشبة الشمرة، فوق أرض كل حجرة، أو تكتفى بنثر الملح، وحده، وبعد أن تكون قد وضعت المزيج فى الليلة السابقة فوق رأس الطفل مرددة... «الملح فى عين الذى لا يصلى على النبى» صلى الله

عليه وسلم «أو الملح الفاسد فى عين الحاسد» ولا بد أن يذكر كل الحاضرين الرسول» صلى الله عليه وسلم «فيقولون اللهم بارك على سيدنا محمد» ويلف الطفل ويوضع فوق فرشو ناعمة، أو فوق صينية فضية، ويدور بين النساء والحاضرات اللواتى يتأملن وجهه قائلات «اللهم بارك على سيدنا محمد» وربنا يعطيك العمر، وغيرها من عبارات الدعاء، ويضعن فوق رأس الطفل أو إلى جانبه منديلا مطرزا فيه قطعة ذهبية، ملفوفة فى إحدى حافات هذا المنديل، وتعتبر هدية المنديل دينا مفروضا على الأن تجاه واهبته فى أول - فرصة سانحة أو هو تخلص من دين مساوى للقيمة الموهوبة نفسها، تزين القطع المقدمة رأس الطفل سنوات عديدة، كما تحصل الداية بدورها على هديتها بعد الانتهاء من نقوط الطفل.

يثبت فوق رأس المولود النائم خلال الليلة التى تسبق السبوع «دورق» مملوء ماء، إن كان المولود ذكرا، أو قلة إن كان أنثى، يلف عنق قنينة الماء هذه بمنديل مطرز وتحمل الداية القلة أو الدورق فوق صينية وتجوب بها بين النساء اللواتى يضعن النقوط لها «ويقتصر على المال» وفى المساء يقيم الزوج حفلة لأصدقائه مشابهة للحفلات الخاصة الأخرى» (٢-٥٢١، ٥٢٢).

هذا وإن كان وليم لين قد اتفق مع من سبقوه من علماء الحملة الفرنسية فى ذكر بعض عناصر الحفل إلا أنه أسهب فى بعض التفصيلات منها..

١- بينما تحمل الداية المولود ملفوفا بشال غال تقوم إحدى النساء بضرب الهون النحاسى حتى يعتاد المولود - حسب الاعتقاد

السائد – على الصخب – وهنا الإشارة إلى الهون وما يتبعه من مقولات شعبية.

٢- تفسير هز الطفل فى الغربال بأنه مفيد لمعدته.

٣- قسم الشموع نصفين وتثبيتها فى عجينة الحناء.

٤- ذكر الأدعية المصاحبة لرش الملح كوقاية للطفل والأم من الحسد.

٥- ذكره لسبب النقوط والهدايا التى تعتبر دينا واجب السداد.

٦- كما أشار أيضا لما كان يتم فى الليلة السابقة بوضع دورق أو قلة حسب نوع المولود، فى صينية مملوءة بالماء، وإن كان أغفل ذكر الحبوب السبع.

٧- كما ذكر أيضا الحفل المسائى الذى كان يقيمه الزوج لأصدقائه فى المساء، هذا ما كان يتم فى القرن التاسع عشر.

أما بالنسبة لقرننا العشرين فنجد دراسة أحمد رشدى صالح ومحمد الجوهرى ونكتفى بهما بالنسبة للدراسات السابقة.

أما أحمد رشدى صالح فيشير إلى بعض المعتقدات المرتبطة بطقوس السبوع فيقول.. فى يوم السبوع تلفتنا عادة غربلة الطفل فى غربال به قمح ومكسرات وأغلب الظن أن تلك العادة مترسبة من حيث الازدواج بين إخصاب الزرع والإنسان شيئا واحدا، وإن كان الظن الشائع هو إكساب الطفل بركة النعمة.. التى يرون أنها عطية من لدن الخالق.

وأثناء الغربلة تدق القابلة هاونا، وتلقى بمقطوعة معروفة تنصح الطفل بأن يطيع أمه، وأباه وإذا كانا مختصمين – جعلت النصح له

أن يطيع أمه دون أبيه، وتلقى إليه بعدد من الإرشادات عن مقاومة الذين يكرهونه وعن استهداف الخير فى حياته المقبلة.

وأثناء زفة «السبوع» تقف القابلة ووراها الأطفال، يحملون الشمع بعد إشعاله فتقول:

يا ملح دارنا كتر عيالنـــا
يا ملح دارنا كتر صغارنا
ويغنى الأطفال
برجالاتو برجالاتو
حلق دهب فى وداناتو
يا ربنا يا ربنا
يكبر ويبقى قدنا

وفى هذه المناسبة يطهى الـ(رز بلبن) وتوزع المكسرات وتقدم بعض هذه الأشياء للقابلة (٢٤٨-٢٤٩). هذا لمحة لما أصبح عليه السبوع - اختفت العوالم، وظهرت المحتفلات اللاتى يغنين للمولود ويزفونه مع النساء وخلف القابلة التى تحمل الطفل، وبدأ المعتقد الشعبى فى الإفصاح عن نفسه لتغيير بعض الطقوس كوضع المكسرات مع الطفل فى الغربال، كما دون بعض الأدعية والأغنيات التى يرددها الأطفال أثناء زفة المولود. كما أشار إلى بعض أنواع الأطعمة التى توزع فى هذه المناسبة لم يشير إليها من سبقوه.

نأتى الآن للدراسة الممتعة لمحمد الجوهرى حول الطفل فى التراث الشعبى والتى أشار فيها إلى احتفالية السبوع ضمن العادات والتقاليد الشعبية المتعلقة بالطفل.

واستند فى وصفه لما ذكرته فوزية دياب فى كتابها عن العادات والتقاليد، ويضيف الجوهرى إلى ما سبق بالنسبة للسبوع والإشارة بما يتم فى الليلة السابقة على السبوع وهى ما تعرف بالتبيتة وفيها يستحم المولود ويرتدى الثياب - النظيفة، ثم يؤتى بصينية كبيرة يضع فيها ماء استحمام الطفل الذى يسمى «ماء الملوك» ويوضع فيه بعض من حب الفول الجاف. ويوضع وسطها قلة مملوءة بالماء إذا كان المولود أنثى، أما إذا كان ذكرا فيوضع إبريق بدلا من القلة، ويزين الإبريق بشمعة كبيرة تظل مضيئة إلى أن تنطفى من تلقاء نفسها، ويوضع تحت رأس المولود بعض الخضروات، وبجواره إناء به سبعة أصناف مثل القمح والشعير والذرة والفول والحلبة والبرسيم... وتوضع هذه الحبوب فى اليوم التالى (السبوع) مع الطفل فى الغربال وبعد إطلاق البخور المضاف إليه الملح فيغربل - الطفل، الذى تكون القابلة قد كحلت عينه بالكحل الأزرق... وبعد الغربلة يوضع الطفل على الأرض فتخطو الأم فوقه سبع مرات. بينما إحدى السيدات تدق الهون أو ما يشبهه لإحداث صوت عال... ثم تفرغ الغربال من الحبوب ويرفع منه الطفل ويترك لغير حرج على الأرض أطول مسافة ممكنة ثم تبدأ بعدها زفة المولود.

ثم يوزع على الموجودين الحلوى والحمص والفول السودانى مع شراب المغات أما الفول المستنبت فى ماء الملوك (فتنظمه السيدات الموجودات فى شكل عقود صغيرة بالفتلة والإبرة وتوزع على الأطفال، وتعمل القابلة حجابا للوليد يحتوى على الحبات السبع المذكورة سابقا مع قليل من الملح وبعض قطع النقود الصغيرة، ويعلق

هذا الحجاب حول عنق الطفل.. أما ماء الإبريق أو القلة، فيسكب بجوار شجرة مخضرة مترعرعة.

هذه هى أهم الإضافات التى أوردها محمد الجوهرى لتكتمل صورة الاحتفال بالسبوع، وقد أورد أيضا بعض التفسيرات الهامة حول هذه الاحتفالية أرى وجوب ذكرها للاسترشاد بها عند المقارنة بين نتائج بحثنا الميدانى وبين ما كان.

(آ) التفسير الشائع بالاحتفال فى اليوم السابع بأن «الملكة السبعة تفارق الطفل، بعد أن كانت تحرسه طيلة هذه المدة. لكن الأصل يجب الرجوع إليه فى التفسيرات الشعبية المتعلقة بالأرقام والإعداد.

(ب) بالنسبة للشمعة التى تضاء ليلة الاحتفال، فهى لا تضاء إكراما للملائكة، وإنما باعتبار النار أياً كان مصدرها هى قوة حامية وحافظة من الأرواح الشريرة. (أم الصبيان أو القرين). كما أن النور فى ذاته عامل وقاية من تلك الأرواح الشريرة، حيث إنها ترتاح وتعيش مساءً فى الظلام.

(ج) أما وضع الخضروات تحت رأس الطفل ليلة الاحتفال بالسبوع فهى من الممارسات التى تهدف إلى الإنماء والخير والبركة بصفة عامة.

(د) أما بالنسبة للحبوب السبعة فيرمز هذا الإجراء إلى دلالة الرقم سبعة الذى يدل على الاكتمال والكثرة، والحبوب التى ترمز إلى الثمار والخصوبة.

(هـ) بالنسبة لخطو الأم سبع مرات فوق وليدها الموضوع فى غربال على الأرض لا يقصد منها الوقاية من الإصابة بداء – القراع

كما يقال، بل هو يرتبط بمفهوم أن الخطو أو التخطية فوق كل شيء أو كائن ما هو توحيد بين كيانى القائم بالتخطية - والمخطو عليه، أو اكتساب كل منهما لقوى وعناصر الكائن الآخر فالأم هنا بما يسكن جسدها من قوى روحية - تحمى وليدها، وهى تحقق نوعا من الالتحام والتكامل بين كيانها وكيانه.

(و) أم الأصوات التى يحدثها المحتفلون بالسبوع بالدق فى الهون أو ما يشابهه، فهو كما قال الأخباريون هو الرغبة فى تعويد الطفل على ضوضاء الحياة على الأصوات، لكى لا يفزع كلما سمع صوتا. لكن الواقع أن أحداث الأصوات العالية له هدف معلوم من دراسة تاريخ الثقافة وهو طرد القوى الشريرية وأبعادها.

(ز) أما زفة السبوع فالمقصود منها تقديم الطفل إلى ساكنى المنزل غير الظاهرين وأسمهم فى المعتقد السحرى الاحترافى «القمار».

(ص) كما يصدق تفسير استخدام الملح لدرء الحسد، وهو يستخدم على العموم كالشبَّه لمقاومة الأرواح والقوى الشريرة - ودرئها عن الإنسان، ويدخل فى عدد من العمليات السحرية لأداء نفس الغرض (٥-٣٤).

تطبيق البحث

من خلال الاستعانة بطالبات كلية رياض الأطفال السنة الثانية، وطلبة كلية التربية النوعية ببنها شعبة، إعلام تربوى السنة الثانية. تم تجميع البيانات الخاصة بالاحتفاليات الشعبية والطفل التى تتم فى المحافظات التى يسكنها هؤلاء الطلبة، وقد تم الاستعانة بدليل العمل الميدانى المصمم لهذا الغرض (ملحق١)، بعد أن تم شرحه وتعريف

الطلبات بنواحيه الإجرائية، وكيفية الإجابة عن أسئلة الاستبيان، مع الاستفادة بخبرات كبار السن عند الضرورة - وكان ذلك خلال شهرى يناير وفبراير ١٩٩٤.

تحليل البيانات

وبعد تجميع الاستمارات والتحليل لنتائج الاستبيان التى رصدت ظاهرة الاحتفالية الشعبية بالسبوع، تبين ما يلى:

١- أن البحث قد تبادل هذه الظاهرة كما تتم فى المحافظات التالية - القاهرة - الجيزة - القليوبية - المنوفية - الغربية، وقد غطت القطاعات الاقتصادية والثقافية والمهنية حسب ما وضحه الحى أو المنطقة أو القرية التى تم إجراء البحث بها ووظيفة الأبوان.

٢- وقد أكدت الدراسة أن الاحتفال بسبوع المولود ضرورى ولا بد من إقامته، يتساوى فى ذلك إن كان المولود ذكرا أم أنثى، دون النظر إلى ترتيب الطفل بين إخوته، وإن كان البعض قد أشار بأن الاحتفال قد يكون أكثر بهجة - وتكلفة إن كان الابن الأول للأسرة.

٣- كما أكد الجميع على أن هذا الحفل هو عادة متوارثة وضرورية وتفسيرهم لضرورة إقامتها يتأرجح بين:

(آ) أنها مناسبة تعبر عن الفرحة بقدوم الطفل.

(ب) أنها تتم بمناسبة مرور سبعة أيام على ميلاد الطفل وسلامته وسلامة الأم.

(ج) أنها مناسبة عن الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم) وفيها يتمن اختيار اسم المولود، فالرسول (صلى الله عليه وسلم) كان يسمى الطفل فى اليوم السابع من ميلاده.

(د) أن الملائكة تلتف حول المولود منذ لحظة ميلاده، حتى اليوم السابع ولا بد من الاحتفال بانصرافهم وتحيتهم على حراسة الطفل.

(هـ) أنه أن لم يحتفل بالسبوع فإن الطفل قد يصاب بمكروه، ويقول البعض إن السبوع هو رمز اليوم السابع الذى يعبر عن الكمال، وأنه لا بد فى هذا اليوم من صرف القرين عن الطفل، لذلك تستخدم سكين بشهر عند تخطية الأم على الطفل وهو راقد فى الغربال، وإن لم يحتفل بالسبوع فإن القرين سوف يخنق الطفل.

وهذا ما يفسر أهمية طرد الأرواح الشريرة من حول الطفل.

٤- والشر ودرأ الشر، والحسد، تلعب دورا كبيرا فى كثير من طقوس السبوع والمقولات الشعبية التى تحيط بعملية الولادة وما بعدها.

فهناك اعتقاد بأنه لا بد من أن تمكث الأم منذ الولادة ولمدة ٧ أيام فى غرفتها لا تغادرها، ووليدها فى حضنها ولا يسمح أن يدخل عليها امرأة فى فترة الدورة الشهرية، أو رجل حليق، أو أى شخص يحمل كيساً به لحم أو باذنجان أسود، وذلك خوفا من الحسد والشر الذى قد يصيب ثدى الأم بالجفاف، لذلك تنصح الأم دائما بأن ترتدى عقد - المشاهقات أو خاتم ألماظ اعتقادا بأنه يعكس الشر ويساعد على در لبن الأم من ثديها.

٥- أما عن يوم الاحتفال وموعده فقد كان هناك شبه إجماع على ضرورة الاحتفال به فى اليوم السابع من الميلاد، وإن كان البعض وهم قلة قد أشاروا إلى إمكانية إقامته فى اليوم السابع أو الرابع عشر أو الحادى والعشرين، وحجة أصحاب هذا الرأى، أن السبوع

مشروط بذبح العقيقة والتى يتم ذبحها فى اليوم السابع بعد الولادة، إن تيسر وإلا ففى الرابع عشر وإلا ففى اليوم الواحد والعشرين من يوم ولادته، فإن لم يتيسر ففى أى يوم من الأيام ويذكرون أن هناك حديثًا نبويا يقول «تذبح لسبع، وأربع عشر، ولإحدى وعشرين».

٦- كما أن هناك شبه إجماع على أو الوليد لا بد أن يرتدى زيا جديدا - خاصا بهذه المناسبة، وهو غالبا أبيض اللون - كلون الملائكة - ويختلف زى الذكر عن الأنثى فى لون الزخرفة والزينة فثوب الطفل من الستان أو الحرير وتطريز زى الذكر المكون من زهور وطيور يتم باللون اللبنى أو الأزرق، أما بالنسبة لتطريز زى الأنثى فيكون بالأحمر أو بالبمبى.

فى بعض الأحيان وخوفا من الحسد يرتدى المولود الذكر زى الأنثى أو يتم إخفاء وجه المولود بقطعة من التل أو الشاش أو زى قماش خفيف لحجبه عن النظر.

٧- عن مكان الحفل أجمع الأخباريون على أنه يتم داخل المنزل الذى يزين وتعد أكبر حجراته لاستقبال المدعوين، ولا يختلف فى ذلك حفل الولد أو البنت.

أما طقوس الاحتفال بالسبوع فيمكن أن نقسمها إلى جزئين أو قسمين:

الأول: ما يتم فى الليلة السابقة للسبوع.

الثانى: ما يتم يوم السبوع.

الطقوس الخاصة بالليلة السابقة للسبوع

ومن تحليل الإجابات للأخباريين أمكن وضع تصور لما تكون عليه

هذه الطقوس ففى مساء هذا اليوم، تستحم الأم والطفل ويرتدى الطفل ملابس جديدة، يجمع ماء استحمامه فى صينية خاصة، وبجوار سريره توضع صينية بها قلة فخارية ملونة ومزخرفة بها أماكن خاصة لوضع الشمع فى حالة إن كان المولود أنثى، وأبريقا فى حالة إن كان المولود ذكرا، وعادة ما يكون عدد الشموع سبعة وقد توضع ساعة معها تعلق على القلة أو الإبريق الذهبى الخاص بالأم أو بعض الأقارب كالسلاسل أو الغوايش، كنوع من البركة والتفاؤل برزق مديد للمولود، وتستغل الشموع المثبتة فى القلة أو الإبريق طوال الليل، وفى نفس الصينية يتم نقع حبات الفول فى الماء ووضع بعض الورود والنقود المعدنية، ويجهز فى صينية أخرى سبع أنواع من الحبوب الجافة وهى العدس، والشعير، والفول، والحلبة، والترمس، والقمح، والذرة ومعها مقص أو سكين لمنع الخضة ولطرد القرين وكذلك بكر خيط وإبرة وملابس المولود التى سيرتديها صباح يوم السبوع.

وقد استبدلت هذه الأيام بالقلة الفخارية عروسة بلاستيك توضع داخل إطار من البلاستيك الشفاف وحولها الورود والشرائط وفى حالة المولود الذكر تكون عروسة ولداً، أما فى حالة البنت فهى عروسة لفتاة، ومع استكمال باقى الملحقات المستخدمة مع القلة والإبريق.

فى حالة اختيار اسم للمولود فى نفس الليلة يحضر البعض مجموعة من الشموع وتوضع فى طبق ويكتب تحت كل شمعة واحد من الأسماء محل الاختيار منها لتسمية المولود، وتترك الشموع

مضاءة حتى الصباح، ويسمى الطفل بالاسم الذى تظل شمعته مضاءة حتى الصباح.

فى حالة الحفل الذى يتسم بالسمات الدينية الإسلامية، يفضل أن يوضع بجوار الطفل تسجيل يسمع منه تلاوة ما تيسر من القرآن الكريم.

فى هذه الليلة أيضا تستعد الأسرة للاحتفالية الكبرى بيوم السبوع بإعداد أكياس الحلوى والمكسرات التى ستوزع على الأطفال، وإعداد وجبة الـ(رز بلبن) التى ستوزع على الأهل والجيران.

طقوس احتفالية السبوع

يبدأ المنزل كله فى الاستعداد لهذا الحفل، يزدان المكان بالورود والأشرطة الملونة، والبالونات، والأنوار الكهربائية الملونة - ويلاحظ أنه فى حالة الابن الأول يكون المكان أكثر بهجة وتكلفة، ويقمن النساء كبيرات السن بصنع العقود من حبات الفول المنقوع لتوزيعها على الأطفال المدعوين جلبًا للحظ، أما الماء الذى استحم به الطفل فى الليلة السابقة فيلقى بجوار شجرة ثابتة تبركا بإطالة عمر الطفل.

ويعد حجاب خاص للطفل يتكون من سرة الطفل، وسبع حبوب، وقطعة من النقود، يجمعا جميعا داخل كيس من القماش بخيط ويثبت بصدر فستان الطفل أو بطنه أو يوضع تحت رأسه. بعد تثبيت خمسة وخميسة أو ما شاء الله باللون الأزرق بالحجاب، تقوم الداية أو الجدة بتكحيل الطفل بكحل وماء بصل اعتقادا بأنهما يساعدا على اتساع عينيه وتجميله. بعد الغذاء أو بعد صلاة العصر يكون

عدد المدعين قد اكتمل أو كاد ويحضرون ومع كل منهم هدية يقدمها للمولود تعبيرا عن الترحيب به وتتعدد أصنافها ما بين أغراض قد تصلح لاستخدام الطفل (بطانية أو بدلة) أو بعض المشغولات الذهبية (خاتم أو تعاليق ذهبية) وهذا طبعا خلاف النقطة المادية التى تقدم للأم، حسب يسر من يقدمها.

والهدايا والنقوط فى العرف الشعبى هى مساعدات مالية أو عينية للأسرة تخفيفا لإعبائها، وفى نفس الوقت تكون - بمثابة دين واجب السداد فى المناسبات المختلفة.

يبدأ حفل السبوع عند صلاة العصر، بخروج الطفل من غرفته تحمله الأم أو الجدة، لتتقبله إحدى النسوة كبار السن من الحاضرات وتضعه فى الغربال وحوله المدعوات من النساء والأطفال كل منهن تمسك بيدها شمعة والغربال هو طار من الخشب دائرى قطره حوالى ٨٠ سم، مثبت به شبكة من السلك أو الحرير، كان يستخدم فى تنقية الحبوب، ويباع الآن فى الأسواق غربال خاص مبطن بالستان يصنع خصيصا لهذه المناسبة، وقد يستبدل الغربال بصينية فى نفس الحجم.

يطلق البخور من مبخرة أو موقد فخارى يشعل بالفحم ويراعى وضع الشبّه والفسوخة مع البخور درأً للحسد، ويبخر به المكان، ثم تبدأ إحدى المدعوات بدق الهون.. إعلانا ببدء المراسم، والتى تبدأ بدعوة الأم للمرور والتخطية على المولود وهو نائم فى الغربال، وبجواره سكين تشهر بعد كل مرة وتنقل للجانب الآخر، لإبعاد القرين كما يقول العرف الشعبى، تخطو الأم على المولود سبع

خطوات، والقابلة أو إحدى السيدات كبار السن تدعو مع كل مرة بقولها.. الأولى بسم الله، والثانية لا حول ولا قوة إلا والتالتة دعوة محمد بن عبد الله، والرابعة من كل من شافك ولا صلى، والخامسة يحرسك الله، والسادسة يكبر ويبقى أدنا، والسابعة تمت بحمد ربنا. ويراعى أن تكون التخطية الأخيرة فى اتجاه باب المنزل ولا تعود الأم للمرور فوق الطفل بعد ذلك.

يرفع الطفل بالغربال بعد ذلك وتهزه من تتطوع لهذا العمل، بينما السيدة الممسكة بالهون تدق دقات عنيفة وهى تردد بعض النصائح للطفل بأن يمسع كلام أبيه وتحدد له من يسمع كلامه ومن لم يسمع كلامه ويسود هذه النصائح طابع الفكاهة.

يرفع الطفل بعد ذلك من الغربال ويترك الغربال ليتدحرج على حافته بطول المنزل، وبعد ذلك تبدأ زفة المولود فيشعل الموجودون الشموع ويطوفون بالطفل أمامهم تحمله الأم أو الجدة أو القابلة أو رجل الدين «عند المسيحيين» حجرات المنزل وهم يرددون خلفه الأغانى الشعبية «حلاقاتك برجالاتك»، وغيرها (ملحق٢) وهم يقولون، اجرى فى البيت، ادخل المطبخ، اخرج من المطبخ ادخل الصالون واخرج من الصالون، وهكذا بعدد حجرات المنزل، ويسير فى هذه الزفة خلف الطفل مباشرة القابلة أو الجدة، وهى ترش الملح والحبوب والملبس، وبعض النقود المعدنية الصغيرة أمام المولود – وعلى رأسه ويتسابق الصغار لجمعها، ويشارك الجميع فى الغناء وقد تخرج الزفة من الشقة إلى سلالم البيت لكنها لا تتعدى المنزل.

وبانتهاء الزفة يدخل الصغير حجرته وتقدم الهدايا والنقوط للأم

وتوزع أكياس الحلوى والمكسرات على الأطفال - والمدعوات أو بنونيرات «علب فخارية مختلفة الأشكال مختلفة ومزركشة» تضع خصيصا لهذه المناسبة بها ملبس والشيكولاتة وعملات ورقية وبها كرت مدون به اسم المولود وتاريخ الميلاد وبعض العبارات مثل «قيدوا شموعي يوم سبوعي»، «ولا ورد ولا فل - اسم المولود غطى على الكل، سبوع مين يا ترى - سبوع - اسم المولود - السكرة» وكل نوع حسب الحالة الاقتصادية لأسرة المولود.

بعد ذلك تجتمع المدعوات لاستكمال السهرة في الغناء والرقص ودون الحاجة إلى فرقة محترفة، ويستخدم - في الغناء آلات إيقاع بسيطة كالطبلة مثلا أو أجهزة تسجيل وعادة تكون الأغاني من الأغاني الشائعة التي تؤلف خصيصا لهذه المناسبة، وأثناء هذا الحفل المسائي يوزع مشروب الموغات على السيدات ويقدم العشاء للأقارب والأصدقاء المقربين القادمين من أماكن بعيدة، ويتكون العشاء حسب الحالة الاقتصادية، من لحوم أو خضار، وفي حالة العقيقة، تقدم الفتة باللحم، وفي بعض الأحيان الكسوكسي، ودائما طبق الأرز باللبن والذي يشير البعض بأنه طعام الملائكة، ويقدم تكريما لهم وللطفل، والمثل الشعبي الذي يقول «بياكل رز مع الملائكة» قد يكون تأكيدا على هذا التفسير.

ونادرا ما يحضر الرجال هذا الحفل، وإن حضروا فيكون حضورهم في المساء لتهنئة الوالد واصطحاب أسرهم عند الانصراف.

هذه هي أهم ملامح احتفالية السبوع كما تم رصدها من خلال

الدراسة الميدانية فى خمس محافظات من خلال الاستبيان السابق الإشارة إليه.

النتائج

١- نخلص مما سبق إلى أن احتفالية السبوع ما هى إلا امتداد لما كان يتم عبر العصور فى حفل السبوع أو احتفال باليوم السابع للمولود، وهى واحد من الأدلة التى تشير على التواصل الثقافى بين أجيال الشعب المصرى، ذلك التواصل التى تمتد جذوره إلى مصر الفرعونية.

٢- هناك عناصر قد استحدثت على هذه الظاهرة بحكم التغير الاجتماعى والتطور التكنولوجى، كاستبدال العروسة من البلاستيك بالقلة الفخار بعروسة من البلاستيك أو تغيير شكل الغربال، لكنها جميعا تغيرات شكلية لكنها لم تؤثر على الجوهر أو المقولة الثقافية المرتبطة بالطقس.

٣- هناك بعض العناصر كانت قد اختفت بنسبة كبيرة لكنها عادت إلى الظهور من جديد كظاهرة ذبح العقيقة يوم السبوع ويرجع ذلك إلى الاحتكاك الثقافى بدول الخليج وإلى انتشار الوعى الدينى بشكل ملفت للنظر.

٤- إن هذه الظاهرة تعتبر من أهم السمات المميزة للشعب المصرى لعمومية ممارستها لا يختلف فى الاعتقاد بأهميتها أو ضرورتها أحد، يمارسها الجميع ويحتفل بها الجميع دون اعتبار لمستوى اقتصادى أو اجتماعى أو دينى. ولها نفس الطقوس، وخلفها نفس المقولات الثقافية، وإن كانت هناك اختلافات فهى فى الشكل

دون المضمون أو الهدف.

٥- إن الاحتفال بالسبوع واحد من الاحتفاليات التى تحمل مشاعر الحب والترحيب بالمولود الجديد الذى تعده الأسرة فرداً نافعاً لها وللوطن.. تتمنى له الحياة الطويلة.. والسعادة والمستقبل الباهر كما يظهر فى دعائهم أو فى أغانيهم الشعبية التى يغنوها احتفالا بالمولود ذكرا أم أنثى. لذا وجب الاحتفال به وبغيره من الاحتفاليات التى تساعد على تنشئة الطفل بشكل سوى، وتحقيق الشعور بالقبول الاجتماعى.

المراجع

١- أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى (القاهرة - النهضة المصرية ١٩٧١).

٢- إدوارد لين: عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم (مصر ما بين ١٨٣٣ - ١٨٣٥).

٣- سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية (مكتبة النهضة العربية - بيروت).

٤- علماء الحملة الفرنسية: وصف مصر «المصريون المحدثون» ص١ ت: زهير الشايب (القاهرة - مكتبة مدبولى ١٩٧٩).

٥- محمد الجوهرى: الطفل فى التراث الشعبى (مقال - الكويت بمجلة عالم الفكر - مجلد ١٠ - ع٣ ١٩٧٩).

٦- مصطفى حجازى وآخرون: ثقافة الطفل العربى (الرباط - المجلس القومى للثقافة ١٩٩٠).

ملاحظات لمن يقومون بالبحث

- المقصود بالطفل هنا: الطفل ذكرا أو أنثى منذ لحظة الميلاد حتى الثامنة عشرة من عمره.

- المقصود بالاحتفالية هنا: أى حفل يقام احتفالا بأى تغير يطرأ على الطفل فسيولوجيا أو اجتماعيا (أى يرتبط بالتنشئة الاجتماعية) مثل: تسمية المولود - السبوع - الختان - دخول المدرسة - ختم القرآن - ذكرى الميلاد... إلخ.

- تتم الإجابة بنعم أو لا مع الشرح المفصل عند الحاجة، سواء . داخل الاستمارة أو فى ورق إضافى.

- يفضل وجود صور أو تسجيلات صوتية لما يتم فى الحفل.

اسم المناسبة:

موقع البحث: المحافظة: مدينة/مركز: قرية: كفر:

تاريخ البحث:

٢- معلومات عن المحتفل به (الطفل)

- السن: الجنس:

- المستوى التعليمى: بالمدرسة - لم يلتحق بمدرسة - الصف:

- وظيفة الأب: أو العائل:

ترتيبه فى الإخوة:

وظيفة الأم:

- الأسرة تعيش فى منزل مستقل:
- الأسرة تعيش فى منزل العائلة:
- مناسبة مستحدثة بالموقع:
- مناسبة متوارثة وقديمة بين أهل الموقع:
- ما هى أسباب المناسبة؟
- فى رأيك
- فى رأى أهل الطفل؟
٤- هل ترتبط المناسبة بمناسبة أخرى عامة فى الموقع؟
- ما هى هذه المناسبة العامة؟
- ما هى هذه المناسبة العامة؟
(مولد أحد الأولياء أو القديسين - احتفال عام)
- تحدث عنها؟
- هل هناك معتقدات شعبية وراء الاحتفال بالمناسبة؟
- ما هى؟
٥- هل يتم الاحتفال بشكل فردى للطفل؟
- هل يتم الاحتفال بمجموعة أطفال معا؟
(فى مواكب مثلا)
هل يشترط يوم معين للاحتفال بالطفل فى هذه المناسبة؟
لماذا؟
- فى أى وقت يتسم بممارسة الاحتفال بالطفل فى هذه المناسبة؟
(صباحا - ظهرا - عصرا - فى المساء)
٦- هل هناك زى خاص يجب أن يرتديه الطفل فى هذه المناسبة؟

- وصف الزى.

الشكل:

اللون:

الزخرفة:

التطريز:

- هل يختلف زى الأطفال الصبية عن الفتيات.

- يفضل رسم أو صورة للزى بألوانه.

٧- مكان الاحتفالية:

- أين يتم الاحتفال بالطفل؟

- داخل المنزل؟

- خارج المنزل؟

- هل هناك مكان مخصص فى الموقع لمثل هذه الاحتفالات؟

- أين؟

- أوصفى بالتفصيل المكان؟

- هل هناك استعدادات خاصة تتم لإعداد المكان للاحتفال؟

- ما هى؟

- حددى بالتفصيل الاستعدادات والإضافات والزينة التى تستخدم لإعداد المكان ليليق بالاحتفال؟

(هل تحديد مكان للمدعوين - ومكان للمدعويين لعناصر الحفل.. مكان لتناول الطعام).

- هل يختلف هذا بالنسبة للفتيات عن الولد؟

- هل يؤثر ترتيب الطفل بين أطفال الأسرة فى هذه الاستعدادات؟

٨- عناصر الحفل أو الاحتفالية:

- هل يتم الحفل كله فى وقت واحد متصل؟

- هل يتم الحفل على فترات؟

- هل هناك ممارسات خاصة تتم الليلة السابقة للحفل؟

مثل: وضع شموع - أزهار...

- أوصفى هذه الممارسات.

- هل هناك ممارسات خاصة تتم صباح يوم الحفل؟

- ما هى:

٩- ما الممارسات الطقسية التى تتم فى الحفل؟

(مرتين حسب حدوثها)

- هل يصاحبها أدعية خاصة؟

- من يقوم بأداء هذه الطقوس؟

(كرش الملح - أو دق الهون... فى السبوع)

- ما هى الأدوات المستخدمة فى ممارسة هذا الطقس؟

- أوصفها بدقة.

١٠- ما هى عناصر الحفل؟

- غناء.

- رقص

- مديح

- قراءة القرآن

- ممارسات فنية

- من الذى يقوم بالغناء؟

- أهل الطفل؟
- المدعوون؟
- محترفون؟
- أم من جهاز تسجيل؟
- هل الأغانى التى تؤدى
- شعبية
- أغان تذاع فى الإذاعة والتليفزيون؟
- هل ترتبط هذه الأغانى بهذه المناسبة فقط؟
- هل يمكن غنائها فى أى مناسبة؟
- هل تختلف الأغانى لو كان المحتفل به ذكرا أو أنثى؟
- ما نصوص هذه الأغانى؟
- يتم ذكر نصوص الأغانى تفصيلا... ويفضل تسجيلها للحفاظ على اللحن؟

١١- هل يصاحب الغناء العزف على آلة موسيقية؟
- أو حتى الآلة الموسيقية.
- من يقوم بالعزف؟
- المغنى نفسه؟
- عازف مصاحب؟
- فرقة محترفة؟
- كم عدد أفراد الفرقة؟

ما الآلات التى يستخدمونها؟
- اسم الإله ووصفها؟

- هل يتم الأداء بشكل فردى أو جماعى؟
(يفضل صورة لكل إله)
- هل يرتدى المغنى ريا خاصا؟
- صفى الزى؟
١٣- فى حالة الفرقة المحترفة؟
- هل الفرقة من نفس الموقع؟
- هل تستقدم من مواقع أخرى؟
- كم يبلغ عدد أفرادها؟
- هل لهم زى خاص؟
- أوصفى الزى؟
١٤- فى حالة الغناء من الهواء.
- علاقة من يقوم بالغناء للطفل؟
من أهله من أقاربه من أصدقاء الأسرة
السن: المهنة:
- هل يعزف على آلة أثناء الغناء؟
- هل يغنى أغانى شعبية مما تذاع فى الإذاعة والتليفزيون؟
- هل يقوم شخص آخر بالعزف له؟
- ما الأغانى التى يغنيها؟
- يفضل ذكر النصوص مع وجود تسجيل صوتى لها؟
١٥- هل يصاحب الغناء رقص؟
- من الذى يقوم بالرقص؟
- من أهل الطفل؟

- من الأصدقاء والجيران؟
- راقصة محترفة؟
- هل يتم الرقص بشكل فردى أو جماعى؟
(أكثر من راقصة فى نفس الوقت)
١٦- فى حالة المديح وقراءة القرآن:
- من يقوم بالمديح؟
- من أهل البلدة؟
- أم محترفون من خارجها؟
- كم عدد الفرقة التى تقوم بالمديح؟
- هل يرتدون زيا خاصا؟
- ما هو؟
- هل المديح يرتبط بالسيرة النبوية؟
تسجيل للمدائح التى تقال.
- هل المديح يرتبط بالعظة والحكمةوالنقد الاجتماعى؟
ما أهم الأفكار التى تطرح فى المديح؟
-
-
-
-
١٧- هل هناك موكب يتم أثناء الاحتفال؟
- داخل المنزل؟
(كالتجول بالمولود يوم السبوع)

- صفى الموكب.
- خارج المنزل.
- هل هو موكب فردى؟
- أم موكب جماعى؟
- من أهل الطفل؟

١٨- المدعون:

الأب

الأم

الطفل

شخص آخر

لماذا؟

١٩- من يلبى الدعوة لحضور الحفل؟

- من أهل الطفل؟
- من الجيران؟
- من الأصدقاء؟
- هل كلهم من الرجال؟
- أم من النساء؟
- أم من الأطفال؟
- الأطفال من نفس سن الطفل صاحب الحفل؟
- الأطفال من نفس جنس الطفل صاحب الحفل؟
- هل يرتدى المدعوون زيا خاصا لهذه المناسبة؟
- صفى الزى؟

٢٠- كيف يشاركون فى الحفل؟

- الاكتفاء بالمشاهدة؟

- المشاركة عناصر الحفل؟

- كيف؟

- كيف يتفاعلون مع عناصر الحفل؟

- بالمشاركة

- بالتصفيق

- بالصياح

- بالنقوط (فى حاة الفرقة المحترفة)

- الزغاريد

- هل يقتصر حضورهم على الاحتفال فقط؟

- هل يشاركون فى المواكب والممارسات الطقسية؟

قبل وبعد الحفل؟

- هل يشاركون فى إعداد الأطعمة؟

هل يعدوا أطعمة فى منازلهم ويحضرها لمنزل الحفل؟

٢١- هل تقدم أطعمة للمدعوين؟

- متى؟ قبل أو بعد أو أثناء الاحتفال؟

- أوصفى هذه الأطعمة أو حددى أسمائها؟

- هل هناك معتقدات شعبية حول أصناف الأطعمة التى تقدم للمدعوين؟

- ما هى؟

هل تقدم هدايا من أهل الطفل للمدعوين؟

- ما هى؟

٢٢- هل يقدم المدعوون للطفل هدايا أو نقوط؟

- ما هى؟

- متوسط قيمة النقوط؟

- متى تقدم هذه الهدايا؟

- قبل الحضور

- فى مصاحبة الحضور

- بعد الانصراف

- هل هناك معتقدات شعبية حول تقديم الهدايا وأنواعها؟

- ما هى؟

ملحق ٢

أغانى السبوع الشعبية

«أغانى للأولاد»

.. حلاتك برجـــالاتك — خاتم دهب فى ايداياتك

سمو المولد سعد الله — وعيونه السود سعد الله

يا منــان... يا منــان — كل منا يجيب صبيــان

يــــا رب يا ربنـــــا

يكـــبر ويبقى قـــــدنا

ويلعب فى الحارة زينا

الصـــــــلاة عليــــه

الصـــــــلاة عليــــه

«أغانى البنات»

.. حــلاتك برجــالاتك خاتم دهب فى ايداياتك

يــا رب يا ربنـــا

يكــبر ويبقى قـــدنا

وتقيد شــمع زينــا

يا دايا يا ام الصبيـان تستاهلى ضرب العصيان

يا دايا يا ام البنـــات تســتاهلى ســكر نبـات

***

.. حــلاتك برجــالاتك حــلاتك برجــالاتك

حـــلق دهـــب فـــى ودانـــاتـــك

يــا رب يــا ربنـــا تكـــبر وتبقى قـــدنا

حـلاتك برجـالاتك

ســـمو المـولـود

ســـمو المـــولـود ســعـد اللـــه

عيـــــونه السـود ســعـد اللـــه

برجـــــالاتـــك برجـــالاتـــك

يا صغنــــونـــو بـــرجالاتـــك

دقـــــواله الهـون فى الميكــرفــون

خــــالوه يســـمع أصـــوات الكـــون

جـــوى الشـــقـــة بـــرا البـــالكـون

دوشة كبيرة ربك فى العون

حـــــلاتك برجـــالاتك

ملحق ٣

(١) نص من الغربية (المحلة الكبرى)

أدعية رقوة الطفل لحمايته من الحسد

(بسم الله الرحمن الرحيم لله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين إياك نعبد وإياك نستعين إهدنا الصراط المستقيم صراط الذين أنعمت عليهم ولا الضالين.. أمين)

الأوله بسم الله.. والثانية بسم الله.. والثالثة بسم الله.. والرابعة بسم الله والخامسة بسم الله.. والسادسة وقوة محمد بن عبد الله بن عبد المطلب رقيتك واسترقيتك من كل عين خاينة.. من كل عين زرقة.. من كل عين تسوء ولا غالب إلا الله رب المشرقين ورب المغربين بسم الله الرحمن الرحيم... ماشى سيدنا سليمان فى وسع البرية لقاها بتعوى عوى الديابة بتعوص تعويص الديابة قالها سيدنا سليمان أنت رايحة فين قالتله راحة للى جايه وراحة للداية للبت فى معلمتها... للواد فى كتابه قالها الناس يا عين حسبن عليك يا عين بالزيبق والرصاص وارميك يا عين فى بحر غطاس حدى علىّ عهد الله والمساء مساء الله وإحنا العبيد واشرحى كلمة التوحيد.

(٢) أدعية الرقوة التى تقولها الأم

أثناء تخطيتها على الغربال

بسم الله أرقيك من كل شىء يأذيك من شر كل نفس وعين حاسد.. بسم الله أرقيك والله يشفيك.. أعيذها بكلمات الله التامة من كل شيطان وهامة ومن كل عين لامة.. بسم الله أرقيك والله يشفيك من كل داء يأتيك.. من شر النفاثات فى العقد.. ومن شر حاسد إذا

حسد... اللهم أنت ربى لا إله إلا أنت... عليك توكلت وأنت رب العرش العظيم.. ما شاء الله كان وما لم يشأ لم يكن.

لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم أعلم أن الله على كل شيء قدير وأن الله قد أحاط بكل شيء علمًا. اللهم إنى أعوذ بك من شر نفسى ومن شر كل دابة أنت آخذ بناصيتها إن ربى على صراط مستقيم. اللهم رب السموات السبع ورب العرش العظيم ربنا ورب كل شيء منزل التوراة والإنجيل والقرآن خالق الحب والنور.

أعوذ بك من شر كل شيء أنت آخذ بناصيته.. أنت الأول فليس قبلك شيء وأنت الآمر فليس دونك شيء وأنت الظاهر فليس فوقك شيء وأنت الباطن فليس دونك شيء أقض عنى الدين واغننى من الفقر.

ملحق ٤

احتفالية السبوع ذات الصبغة الإسلامية

ويقصد به الاحتفال الذى يشترط فيه ذبح العقيقة.. يقول والد مولود فى العقيقة.. هى الذبيحة التى تذبح عند سبوع المولود، والعقيقة فى «مختار الصحاح» «والعقة» بالكسر هى الشعر الذى يولد عليه كل مولود من الناس والبهائم، ومنه سميت الشاه التى تذبح عن المولود يوم سبوعه.. وفى المعتقد أنه سنة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم.. وهى سنة مؤكدة ولو كان الأب معسراً، روى أن النبى صلى الله عليه وسلم عق عن الحسن والحسين كبشا، ويرى وجوبها الليث، وداود الظاهرة، والعقيقة لا يجوز فيها المشاركة.

كما تشترط المقولات الثقافية الشعبية حول العقيقة، أن الجزار عند تقسيمها لا يقطعها من عند المفاصل، ولا تكسر العظام نفسها، وذلك حتى لا يكسر للطفل عظم طوال حياته، وأن الطفل الذى لا تذبح له عقيقة أو يذبح لنفسه عندما يكبر عقيقة، لا يجوز له الشفاعة أو الدية يوم القيامة.

وإن كان يشترط الاحتفال بالسبوع فى اليوم السابع من مولود الطفل إلا أنه لأسباب تتعلق بالعقيقة فقد يرجأ إلى الرابع عشر أو الواحد والعشرين.

«فالذبح يكون يوم السابع بعد الولادة - إن تيسر - وإلا ففى اليوم الرابع عشر، وإلا ففى اليوم الواحد والعشرين من يوم ولادته، فإن لم يتيسر ففى أى يوم من الأيام ففى حديث الرسول صلى الله عليه وسلم تذبح لسبع ولأربع عشر، ولإحدى وعشرين.

ويختلف دبح العقيقة بالنسبة للفتيات عن الصبيان، فمن الأفضل أن يذبح عن الولد شاتان متقاربتان شبهًا وسنًا، وعن البنت شاة وعن أم كرز الكعبية قالت: «سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول «عن الغلام شاتان متكافئتان وعن الجارية شاة» ويجوز ذبح واحدة عن الغلام لفعل الرسول صلى الله عليه وسلم ذلك مع الحسن والحسين رضى الله عنهما، ولا يؤثر طبعًا على العقيقة ترتيب الطفل فى الأسرة.

وتمارس فى هذا الاحتفال باقى الطقوس يضاف إليها قراءة القرآن فى صباح يوم السبوع كنوع من التبرك فى هذا اليوم، أو قد يقام فى المساء حفل يحييه المداحون وهم عادة محترفون من خارج

البلدة ينشدون الأناشيد والمدائح الدينية المتضمنة العظة والحكمة ونصائح للوالدين عن كيفية تربية الطفل حسب الشرع.

أما الأطعمة التى تقدم فى هذه المناسبة فهى الفتة مع لحم العقيقة والأرز باللبن.

(٣)
الفنون الشعبية بين التثقيف والاستثمار

• تقديم

فى الدورة السادسة «صيف ١٩٩٥» كان لى شرف المشاركة فى أعمال الندوة العلمية «الفنون الشعبية بين السياق الشعبى وسياق العرض» بورقة عمنل مع دراسة تطبيقية، أما الورقة فقد تناولت فيها نتائج دراسة ميدانية على «مصممى الرقصات فى فرقتى رضا والقومية» للتعرف على ملامح المنهج المتبع فى تصميم الرقصات التى تقدمها الفرقتان، استلهاما أو توظيفا لبعض العناصر التراثية. وكيفية صياغتها من السياق الشعبى إلى السياق الجماهيرى.

ألحقت بهذه الورقة نموذجا تطبيقيا على رقصة «الأراجيد» التى شرفت بتصميمها ضمن العرض الأخير للفرقة القومية للفنون الشعبية فبراير ١٩٩٤.

وهنا فى الدورة السابعة يشرفنى المشاركة بورقة عمل، أحاول فيها تحليل بعض أعمال فرقتى رضا والقومية من جهة، وإلقاء بعض الضوء على ما وصلت إليه فرق الفنون الشعبية الخاصة، خارج نطاق هاتين الفرقتين، مع التأكيد على نقطتين هامتين، قد يمثلان تناقضًا وظيفى لطبيعة فنون الرقص الشعبى وهما: الاستفادة من هذا التراث من أجل الإعلام الفكرى والسياسى «التوعية الفكرية»، والثانية الاستفادة التجارية من هذا الإرث الذى يعتقد البعض أنه مجهول الهوية، مجهول الصاحب.

الاستفادة هنا تعبير أخف وطأة لمفهوم الاستغلال، والذى أعنى به هنا الانحراف السلبى عن مسار الاستلهام أو التوظيف للعناصر التراثية، وتجاوز نطاق المشابهة أو المقاربة، إلى إبداع مبتسر مشوه يدعى أنه شعبى وما هو بالشعبى.

الأمر الذى جعل كثير من الفقرات الجماهيرية التى تقدمها هذه الفرقة بعيدة تماما، عن أهم معايير شعبية العنصر التراثى وتقويمه، إلا وهما الإطار المرجعى، ونقصد به هنا الأصل والجذور التى يمكن إليها إسناد العنصر التراثى المستلهم أو الموظف. والثانى الانتشار والقبول الجمعى، والذى هو سمة غالبة على الإبداع الشعبى.

حول الاستفادة أو استغلال الفنون الشعبية فكريا وتجاريا.. تدور هذه الورقة.

التراث الشعبى... يعنى الأصالة.. الحضارة...

والأصالة والحضارة شعاران رفعتهما الدول التى نالت استقلالها مع بداية منتصف هذا القرن، ونجت من نير الاستعمال، الذى بث

فى نفوس ووجدان أبناء هذه الدول، الإحساس بالدونية، ودونية مأثورهم وتراثهم الشعبى.. وعدم قدرة هذا التراث على مطاولة تراث الدول الغربية المستعمرة.. وكانت مصر واحدة من هذه الدول والتى أهملت فنها الشعبى.. لفترة طويلة، واستبدلته بفنون وتقاليد غريبة عنها «قد يكون هذا مرجعه إلى أننا لم نتمتع بحريتنا كاملة، وكان الاستعمار يسيطر علينا، فنمت عندنا عقدة النقص، واحتقرنا فنوننا الشعبية، واندفعنا إلى تقليد الغرب صاحب السلطان.. أما الآن (بعد ثورة يوليو ١٩٥٢) وقد نلنا العزة والكرامة، فقد أصبحت قوميتنا دعامة لفنوننا، وأصبح من الضرورى أن يكون فننا شعبيا قوميا خالصا»(١)، بهذا القول يصف عبد الرازق صدقى أسباب تأخر التعريف بالفنون الشعبية والاهتمام بها، ويؤكد نفس المعنى عبد الحميد يونس بقوله «إن الخطأ الذى تورط فيه بعض المتعلمين من الأجيال الماضية فهو فى استعلائهم على التراث الشعبى واحتقارهم لأعرافه وتقاليده، وتصورهم أن صفته الشعبية تعنى الفشل والهبوط، وتدل على شارة من شارات التخلف والجمود، وليس من شك فى أن هؤلاء قد خضعوا عن غير وعى منهم فى الغالب، لما أراد الاستعماريون بثه فى النفوس من موازنة خاطئة بين شرق وغرب، بين سلوك وسلوك أو تعبير أدق بين ثقافة وثقافة»(٢).

كما قد يكون الاهتمام بالتراث الشعبى ردا عمليا من بعض الدول، خاصة تلك التى اعتنقت الفكر الاشتراكى الذى يمجد دور الشعب فى السلطة، ذلك الفكر الذى سيطر على حركات التحرر فى العالم الثالث منذ بداية منتصف هذا القرن، كان الاهتمام بالتراث

ردا على الغرب الرأسمالى الذى ضيعته المادية الحديثة والنهضة الصناعية الهائلة.

فكان الاهتمام بالتراث هو الرد الذى يؤكد على دور وأصالة الشعوب، وانطلاقه نحو تأكيد الهوية والحق فى الحياة الاستقلال من جهة، وإثبات قدراتها على التواصل ثقافيا وحضاريا مع هذا التراث، وتأكيدا على أن إنجازاتها المعاصرة هى امتداد لحركة ثقافية حضارية تتوغل جذورها فى الماضى، ولم تأت من فراغ يقول عبد الرازق صدقى «سافرت إلى الكثير من بلاد العالم من أقصى الشرق، إلى أقصى الغرب، وأدركت شأن الفنون الشعبية فى كل منها ومدى انتشارها وأثر المدنية والثورة الصناعية المتوقع على انتكاس هذه الفنون، وتدهورها وكيف هبت بعض البلاد فى وجه هذا الخطر، فعملت فى إصرار على وضع التخيطى اللازم لإنقاذ فنونها الشعبية، وضمان ازدهارها، فلم تكسب فقط استعادة تراثها ومناط فخارها، مصدر القيم الروحية فى حياتها، بل أفادت فوق ذلك، أن أصبحت هذه الفنون تدر عليها الملايين من الجنيهات سنويًّا فى تصدير منتجاتها التى تهافتت عليها البلاد الصناعية الفنية للتعويض به عما تحسه من فقدان هذا العنصر الجمالى فى حياتها المالدية المتعجلة»(٣).

تعرضت مصر لهذا الموقف «لقد ظل تراث مصر متصل الحلقات، متمسا بوحدة رائعة، مع تنوع أضفاه تركيبها الجغرافى، والحلقات التاريخية التى مرت بها، كان العطاء وفيرا، وكانت مسيرة التاريخ تمضى بها دون توقف، فلما انقطع بها وصل التجربة، وغابت فى

عصور الظلام قدراتها، وجاء التفاؤها بحضارة الغرب بعد قرون من الصمت والركود، وجد الفنان المصرى نفسه فى العصر الحديث ضاربا فى اتجاهات متعددة»(٤). لكن فى أعقاب ثورة ١٩١٩ كان حديث المفكرين وجدلهم حول فرعونية مصر وعروبة مصر. وكان للفنانين التشكيليين المبادرة فى تحديد هوية الثقافة القومية المصرية وبدأ الفنان مسيرته نحو استلهام وتوظيف عناصر من تراثه الفرعونى والإسلامى والشعبى.

أما الانطلاقة الحقيقية نحو الاهتمام بأشكال التعبير الشعبى بكافة أجناسها فقد جاءت مع قيام ثورة ١٩٥٢، حيث أصبح تراث الأمة هو المحور فى الدراسة والتعريف به، وكان ذلك «ثمرة من ثمار الأفكار الديموقراطية التى بدأت تسرى بين المثقفين المصريين»(٥). تلك الأفكار التى مجّدت الشعب بوصفه مصدر السلطات، وبدأت دراسة تراثه والتعرف عليه، أكاديميا، وتوظيفه فنيا وأدبيا، فكان الاستلهام والتوظيف فى الأدب والفن، وأنشأت الفرق الفنية المتخصصة فى تقديم فنون الشعب، وتجاوزت عناصر التراث الشعبى أدبيا وفنيا، وظيفتها النفعية للجماعة الشعبية، إلى الوظيفة الجمالية السياحية والاقتصادية، وانتقلت من بين أحضان ذاكرة الشعب إلى الوسائط التعبيرية الجماهيرية وهما المسرح والتليفزيون.

كان الهدف من هذه النهضة آنذاك التعرف على والتعريف بهذا التراث الثرى لأبناء الأمة أولا.. وللعالم ثانيا.. وقد نال مجال تعريف العالم بها التراث حظًا وافرًا، فعن طريق الاتفاقيات الثقافية وتبادل الخبرات والتجارب بين بلدان وشعوب العالم، ومصر تجول فننا

الشعبى وعرضت فرق الفنون الشعبية هذا التراث للعالم للتعرف عليه، يقول أحد السائحين عند مشاهدته لعرض للفرقة القومية «إننى أريد أن أعرف مصر الحقيقية، أريد أن أعرف شعبها بعاداته وتقاليده، وهذه أشياء لن أعرفها من مجرد إجادة فنان لعزف مقطوعة موسيقية عالمية، ولكن سأعرفها من خلال رقصة تحمل ملامح البيئة المصرية سواء كان ذلك فى الملابس أو الديكور أو طريقة الغناء؟»(٦).

استطاع تراثنا الشعبى بعناصره وأشكال تعبيره المختلفة خاصة الرقص الشعبى – كما قدمته الفرق الرسمية أن يبهر العالم، وكان نتيجة هذا الإبهار، محاولة الكثيرين تعلم هذه الفنون وسارع الفنان المصرى بحسه التجارى الفنى لإنشاء عدد ليس بقليل من دور التدريب على الرقص الشعبى وللأسف كان الشغل الوحيد هو الرقص الشرقى. ورقص البط – فكانت مدارس لتعليم الفتيات الأجنبيات لهذا الرقص فى الخارج – أسبانيا – فرنسا – هولندا – ألمانيا – كندا وداخل مصر وهذه نقطة قد نعود إليها فيما بعد.

كان السفير الأول والأهم لنقل هذا التراث وتعريف العالم به فرق الفنون الشعبية – رضا، القومية – وغيرها من فرق المحافظات.

وكانت هذه الفرق تلتزم فى البداية بخطوط واضحة تحقق الهدف من إنشائها نوجزها فى:

١) التعريف بالتراث الشعبى الفنى: حركات تعبيرية – رقص – موسيقى أغانى – أزياء والعادات والتقاليد التى تمارس من خلالها هذه الفنون.

وذلك من خلال تقديمها فى إطار فنى جديد مع إعطاء المصمم الحرية، فى اختيار وتناول العناصر الشعبية بإبداعه، مع الحفاظ على جوهرها وسماتها.

٢) تقديم بعض الأعمال المؤلفة اعتمادا على توظيف بعض العناصر التراثية والممارسات الشعبية.

استمرت فرقة رضا (١٩٥٩ -) والقومية (١٩٦٣ -) فى تقديم أعمالها لكن ومع وعى الفنان المبدع بدوره هذه الفرق فى التعريف بفنون الشعب، وبوعيه بالإقبال السياحى الذى صادفته هذه الفنون، بدأ التفكير فى الاستفادة من هذا النجاح فى تجسيد بعض القضايا والأفكار القومية، والإنجازات الشعبية من جهة ثم من أجل صالح الفنان المبدع من جهة أخرى، وكلا الأسلوبين فى الاستفادة، لم يهتم بالضرورة لا بالإطار المرجعى للتعبير الحركى واللوحة الراقصة التى يقدمها، قدر اهتمامها بتجسيد المضمون الفكرى بالنسبة لطرح القضايا الفكرية من أجل الإعلام عنها أو التوعية بها، بالنسبة للاستفادة الأولى، ولا بقدر الاهتمام بما يمكن أن يدر على المصمم والفنان من مكاسب مالية بالنسبة للاستفادة الثانية فتحولت هذه الفرق أو بعض فقراتها إلى فقرات إعلانية تسعى إلى التوعية الفكرية فى حركات تعبيرية غير شعبية وإن ارتدت الزى الشعبى، كما تحولت بعض فقراتها أيضا على يد بعض الفنانين إلى سلع تجارية، يسعى الفنان من ورائها إلى الكسب بأى شكل وبأى ثمن طالما أطلق عليها صفة الشعبية ولو بالباطل.

وعادوا بالفن الشعبى إلى الوراء ارتدوا به إلى ما وصفهم به عبد الحميد يونس فى قوله «كما استغل البعض بلا علم رغبته الأفراد والجماهير فى التعرف على إبداع الشعب وأشكال تعبيره، فزيفوا الفنون الشعبية.. زيفوا الألحان أو ادعوها، وزيفوا الرسوم والأزياء والحلى ونسبوها إلى الأنامل الشعبية»(٨).

كان لا بد من هذه المقدمة وهذا العرض لتوضيح دور الفنون الشعبية، والهدف من إنشاء هذه الفرق النيرة لفنون شعبها، وأيضا لإلقاء الضوء على تلك الركائز التى دفعت للانحراف برسالة هذه الفرق وتحويلها من سفير لفن الشعب إلى وسيط إعلامى أو مصدر لكسب سريع.

سوف نحاول التعرف الآن على أسلوبى الاستفادة أو الاستغلال لنجاح فرق الفنون الشعبية سواء من أجل التوعية الفكرية أو الاستغلال التجارى. وقد يبدو للوهلة الأولى أننا سنتعامل مع نقيضين، فالتوعية الفكرية هى أسمى مراحل مخاطبة العقل والاستغلال التجارى هو استهتار بالطفل وقدراته، لكن مع ما فى هذين الأسلوبين من تناقض إلا أنه يجمعهما فى (آن واحد) استغلال نجاح التراث الشعبى وفرق الفنون الشعبية على المستويين الجماهيرى والسياحى، ونسبة إبداعات فنية فردية، قد تسمو أو تهبط فى دنيا التقويم الفنى إلى الشعب وإبداعه، لكنها بالضرورة ليست من العناصر التراثية، ولم تستطع أن تخضع لتلك المعايير التى أرى أنها أفضل محك يمكن من خلاله تقويم الإبداعات الفنية التى تسهم أو توظف أيا من العناصر التراثية وهما معيارى.

١) الإطار المرجعى.

٢) الانتشار والقبول الجمعى.

فالإبداعات المشار إليها هنا لا يمكن إحالتها إلى إطار مرجعى شعبى، سواء في الحركة أو الكلمة أو اللحن، أو المناسبة الشعبية، كما لم تحقق الانتشار والقبول الجمعى مثلها مث العناصر الشعبية والحقيقية التى تتفاعل مع وجدان الشعب فيتناقلها ويتوارثها.

فكيف جاءت هذه الاستفادة أو الاستغلال

أولاً: الفنون الشعبية والتوعية الفكرية

ذكرنا في المقدمة ارتباط ظهور فرق الفنون الشعبية بالاهتمام بدراسة التراث الشعبى مع بداية ثورة يوليو فى مصر، والتى حملت كثيرا من عناصر الفكر الاشتراكى، الذى ينادى بأن الشعب هو مصدر السلطات، ومجد الشعوب، وكان هذا منطلقا لهذه الفرق للمساهمة الإعلامية فى التأكيد على دور الشعب، وأحقيته فى السلطة، فالشعب هو الذى عانى من الاستعمار وأعوانه، وهو الذى قاوم. وحول الشعب ودوره، وظفت هذه الفرق، اعتمادا على ما لقيته من نجاح، كوسيط إعلامى يؤكد على هذا الدور، مع إلقاء الضوء على إنجازات الثورة والسلطة ذاتها، صاحبة الفضل فى عودة الحق المسلوب لأصحابه، ولم تنس هذه الفرق أيضا دور مصر الرائد فى المنطقة العربية وحملها لواء القومية العربية. حول هذه المحاور يمكن أن تصنف تلك الأعمال التى استغلت الإقبال الجماهيرى والسياحى على هذه الفرق ووظفتها من أجل التوعية الفكرية إلى:

١) لوحات تعبر عن بطولات الشعب.

٢) لوحات تعبر عن إنجاز الثورة والسلطة فى مصر.

٣) لوحات تعبر عن الأحداث القومية فى المنطقة.

وسوف نتناول هذه الأعمال بتحليل موجز لاستخلاص أهم سماتها.

- التوعية الفكرية ببطولات الشعب

من خلال مجموعة من اللوحات الراقصة المؤلفة قدمت الفرقة القومية مجموعة من الإبداعات التى تناولت بطولات الشعب المصرى وأهمها:

١- بورسعيد ١٩٦٣

٢- المماليك ١٩٦٤

٣- العبور الكبير ١٩٧٣

الملاحظة الأولى حول هذه الأعمال أنها ترتبط بمناسبات وطنية مصرية، الأولى ترتبط بالعدوان الثلاثى على بورسعيد فى أكتوبر ١٩٥٦ والثالثة حول العبور الكبير للجيش المصرى فى أكتوبر ١٩٧٣.

أما عن باقى عناصرها فالحركة التى وظفها كانت استلهاما لبعض التدريبات العسكرية أو الحركة العسكرية، أو وسائل الدفاع عن النفس والتلاحم باليد (الكاراتيه) إضافة إلى أن الموسيقى ملحنه وأن كانت قد اعتمدت على بعض الموتيفات الموسيقية الفنية إلا أنها لم توظف فى مكانها، أما الكلمات فهى عادة ما تصف المشاعر والانفعالات المرتبطة بالمناسبة، ويعده عن النسق الشعبى من الأغنيات الشعبية.

خلاصة القول أنه ومع ارتباط هاتين الرقصتين بمناسبات وطنية إلا أنهما كانتا بعيدتين تماما عن العناصر الفنية الشعبية سواء فى

الحركة أو اللحن أو الكلمة. لدرجة أن البعض عقد المشابه بين لوحة «بورسعيد» ولوحة مشابه قدمتها فرقة موسييف الروسية، والتى كان رامازين مدرب الفرقة القومية آنذاك مصمم لوحة بورسعيد واحد من أعضائها. وهى لوحة «انتصار لينجراد».

أما اللوحة الثالثة، فهى لوحة المماليك، والتى قدمتها الفرقة فى برنامجها الثانى واستلهم المصمم فيها الزفة الشعبية واختار عصر المماليك كإطار فنى لأحداثها موضحا كيف اعترضت جماعة من المماليك بأسلحتهم للزفة لإفسادها، لكن أفراد الشعب تصدوا لهم بالعصى وانتصرزوا عليهم وعادت الزفة سيرتها الأولى، وهى لوحة مؤلفة مئة فى المائة، وبعيدة عن مقررات التراث، حتى ولو تضمنت لوحة حركية لحاملى المباخر أو رقصة من رقصات الغوازى، وهى مشكوك فى نسبتها للشعب المصرى.

وعليه فإن الملاحظة العامة على هذه اللوحات يمكن إيجازها فى:

١) ارتباطها بمناسبات وطنية مؤقتة ليس لها صفة الدوام كالمناسبات الشعبية.

٢) لا تنتمى إلى إطار مرجعى لا مكانيا ولا فنيا.

٣) تعتمد فى كثير من الأحيان على الكلمات التى توضح المضمون، وتعبر عن الحالات الانفعالية والمناسبة، والتى تعجز الحكرة عن التعبير عنها، حيث إنها لا تمس الوجدان وتفتقد إلى مصداقية الإبداع الشعبى.

٤) أنها تنتهى بانتهاء المناسبة ولا يمكن لها الانتشار.. مثل أى من العناصر الشعبية.

٥) وأخيرا لخلوها وبعدها عن الفنون الشعبية المميزة لنسب مصر، فلا يمكن المشاركة بها فى مسابقات دولية للفنون الشعبية، وهذا ما يؤكد على بعدها عن الفن الشعبى وأنها أقحمت على فقرات فرق الفنون الشعبية من أجل الإعلام فقط.

- التوعية الفكرية وإنجازات الثورة والسلطة فى مصر

فى هذا المحور قدمت فرقة رضا رقصات:

١) خمس فدادين.

٢) قطار الثورة والقومية فى عرضها الأخير.

٣) مصر السلام.

نلاحظ هنا أيضا من عنوان هذه اللوحات الراقصة، ارتباطها بعدد من الإنجازات السياسية والاقتصادية، التى حققها الثورة والسلطة فى مصر.

ترتبط لوحة خمس فدادين بقانون الإصلاح الزراعى الذى أقرته ثورة يوليو بعد نزع الملكية من كبار الإقطاعيين، وتوزيع الأراضى على صغار الفلاحين، بحد أقصى خمس فدادين للأسرة. الأمر الذى دعا إلى إقامة الأفراح والليالى الملاح والرقص والطبل والزمر كما عبرت عنه هذه الرقصة والتى لاقت نجاحا جماهيريا ومساندة إعلامية كبيرة من أجهزة الدولة آنذاك، فقد تم تسجيلها سينمائيا وعرضت فى دور السينما، ومع قوافل الإرشاد القومى التى تولت عرضها على الشعب فى أماكن تجمعه لتعبر من خلالها عن إنجازين، الاهتمام بالفنون الشعبية، والثانى الإعلام عن قوانين الإصلاح الزراعى.

لكن أين هذه الرقصة الآن، بل وأين صغار الملاك الآن؟ الإجابة على هذه التساؤلات تؤكد الاستغلال الوقتى لنجاح فرقة رضا فى ذلك الوقت وتوظيف هذا النجاح إعلانيا.

كذلك الأمر بالنسبة لرقصة قطار الثورة، التى حاول بها محمود رضا أن يبدع خطوة راقصة بسيطة يعممها على جميع المصرية لتكون نواة لرقصة وطنية قومية ترتبط بمفهوم الثورة.. لكن هل الإبداع الشعبى يمكن فرضه بالقوانين؟

أعتقد أن الشعب هو الوحيد القادر على إبداع واختيار ما يعبر به عن نفسه عن وجدانه، يتبناه.. يتبداله ينتشر بين أبنائه ويلقى القبول الجمعى، وهذا ما لم تستطع هذه الرقصة أن تحققه.

أما لوحة مصر السلام، فهى لوحة مؤلفة واكبت بعرضها مسيرة السلام التى دعت إليها مصر العالم، كما واكبت أيضا محاولات استنبات سلام دائم مع إسرائيل العدو الدائم للدول العربية، والتى بدأت مصر غرس أولى شجيرات هذا السلام، والذى مازالت خطواته تتعثر أن السلام الذى ندعو إليه مصر يسير فى خطين خط يسعى للسلام الدائم مع إسرائيل، والأخير سلام وأمان ضد الإرهاب الذى بدأ يهدد المنطقة العربية والعالم مؤخرا، وقد اختار مصصم الرقصة البعد الأخير المرتبط بالإرهاب والذى يهدد الأمن الداخلى لمصر، وتبدأ اللوحة بظهور أسرة تمثل أجيال ثلاثة تقف خلف حمامة السلام التى التف حولها الراقصون حاملين أغصان الزيتون، لكن قوى الإرهاب تتعرض لهذه الحمامة (التى تمثل مصر)، فيتحول حلم السلام ورمزها إلى كابوس مخيف يرتجف منه الجميع، لكن الجنود يتصدون لقوى الإرهاب ويردد الجميع أغنية السلام.

هكذا جاءت اللوحة التى تقول للجميع إن الجيش والجيش وحده هو القادر على حماية السلام، السلام ليس مع عدو دائم (إسرائيل) بل من الإرهاب الذى يمثل ظاهرة، وبدلا من أن يتصدى الشعب لهذه الظاهرة وهذا هو الأوق، يتصدى لها الجيش «لقد افتقدت اللوحة إبراز باقى فئات الشعب ودورهم فى حماية الاستقرار والسلام وبناء مصر النيل»(٩).

ومع تجاهل دور الشعب هنا افتقدت الرقصة لشعبيتها، وتحولت إلى إعلام وشعار أطلقته الفرقة على برنامجها الأخير مصر السلام «وتذكرنا بالماضى الجميل حيث كان هناك وطنى حبيبى الوطن الأكبر اللى كان يوم ورا يوم أمجاده بتكبر وهى الأغنية التى ترددها المجموعة فى نهاية اللوحة، أما الآن أين هو وطنى حبيبى وأين أمجاده(١٠).

الفنون الشعبية والقضايا القومية

لم ينس المصمم هنا وهو موظف فى الدولة، يعمل فى فرقة تابعة للدولة، دور مصر الرائد فى الوطن العربى، لذلك تبنى البعض فنون بعض الدول العربية لتقديمها ضمن برنامج الفرق المصرية باعتبار أن مصر هى الأم حتى فى وجود فرق شعبية تتبع هذه الدول، وتحولت فرق الفنون الشعبية مرة ثانية لوسيط إعلامى عربى قومى يعرف العالم بفنون وهموم وإنجازات بعض من الدول العربية، وكان لفلسطين بوصفها المحور الأساسى لكل قضايا القومية العربية فى سلبياتها وإيجابياتها نصيب الأسد فى عروض الفرقة للفنون الشعبية. فقدمت الدبكة الفلسطينية، ثم المقاومة الفلسطينية وهى

رقصة تعبيرية مؤلفة تصور مجموعة من الفدائيين فى عملية انتحارية فدائية يموت من يموت ويعود من يعود ويبقى الكفاح المسلح هو الوسيلة، والذى أثبت فيما بعد عدم نجاحه كوسيلة لتحقيق السلام، بل كانت الحجارة فى أيد الصبية أقوى من المدافع، أما الكفاح المسلح فقد كان وما يزال موسوما بالإرهاب.

وأخيرا جاءت رقصة (غزة وأريحا) أو أفراح غزة وأريحا (١٩٩٤) وفيها استغل المصمم لحسه القومى أو الوطنى أو المناسباتى.. عودة السلطة الفلسطينية لجزء من الأراضى المحتلة (غزة وأريحا) ليصدر بشعوره وانفعالات وعبر مونتاج جميل لرقصات سبق أن قدمها «رقصة غزة وأريحا»، فجاءت اللوحة أو الرقصة كمنشور سياسى إعلامى يقول عنها أحد النقاد «أما استعراض غزة وأريحا»، فيمثل تناقضا بين الكلمات التى كتبها سيد حجاب، وبين الواقع السياسى من ناحية، والجانب البصرى المتمثل فى الجمل الحركية والتشكيلات من ناحية أخرى، لأن موضوع عائدون مستهلك ويثير الضحك والسخرية، وحكاية غزة وأريحا، لا تستحق أن نفرح بها كدا خاصة أن إسحاق رابين وشيمون بيريز مطلعين عين عرفات والوفد الفلسطينى.. إن المسألة لا تستحق كل هذه السعادة الاستعراضية والتنطيط المبهج وعائدون وكلام الأناشيد(١١).

لقد انزلق المصمم الفنان فى بحيرة الإعلام والسبق الإعلامى وركوب الموجة، فقدم رقصة لا تعبر بشكل عام عن قضايا وهموم وواقع الشعب الفلسطينى.

«فإن الفنان حين يتوجه» إلى استلهام مواد أو عناصر من مأثورات مجتمعه، لا بد وأن يدرك أن إبداعه الحديث، هو محاولة جادة للكشف من جديد عن القيم الإنسانية العليا فى هذا الإبداع الشعبى، وأنه بعمله الحديث يضفى حداثة على القديم، ويعطى أصالة لإبداعه الفنى الحديث فى تواصل ثقافى بين ما كان وما هو كائن وما سيكون، فالإبداع الفنى هو استشراف للمستقبل وليس محاكاة لما كان(١٢).

إن الفنان المبدع ليس ابنا للخطة بل هو مسئول عن مستقبل يضع تصورا له، يحلم به.. يسعى لإبداعه، فالفن كم يقولون هو ما يجب أن يكون وليس ما هو كائن.. هذا للفنان المبدع.

نخلص مما سبق أن النجاح الذى لاقته فرق الفنون الشعبية بسبب عرضها الفنون الشعبية المصرية قد شجع البعض على استغلاله وتوظيف هذه الفرق كوسيط إعلامى للدولة.. للقضايا الوطنية والقومية، ولم يقتصر الاستغلال على هذا بل استغل الفن الشعبى ذاته كإطار للوحات مؤلفة دون وعى كاف بأطراف هذه القضايا وأبعادها، فجاءت صور فوتوغرافية تسجل ما كان دون عمق أو فكر أو وجهة نظر، وبالتالى فقدت مصداقيتها الشعبية فى القدرة على التعبير عن الشعب همومه.. قضاياه أحلامه، ولم توضع أبدا فى مصاف الفن الشعبى الأصيل.

ثانيا: الفنون الشعبية والاستغلال التجارى

ذكرنا أيضا فى المقدمة، كيف أن الدول اكتشفت مدى الأهمية الاقتصادية لفنونها الشعبية خاصة التقليدية، وكيف درت هذه الفنون

على كثير من الدول الملايين، وأصبحت تشكل دخلا ثابتا تعتمد عليه الدول فى موازناتها، وانتقل هذا الحس أيضا إلى الفنان الذى بدأ يبحث ويتساءل كيف يمكن له استثمار أو استغلال الرقص الشعبى كمصدر للربح، «وكفاية تبادل ثقافى، وعروض لا تغطى تكاليفها». خاصة بعد حرب ١٩٦٧، وانحسار السياحة عن مصر، وانشغال الجميع بالحرب والاستعداد للحرب.. تساءل الفنان عن السبيل، ووجد الإجابة، إن كانت السياحة لا تأتى إلينا لتشاهد بضائعنا.. فلماذا لا نصدر نحن بضائعنا للخارج وبعيدا عن التبادل الثقافى والعروض ذات الدم الثقيل.

بدأها محمود رضا.. كون مجموعة صغيرة من الفنانين وحمل جهاز تسجيل صغير وبدأ يعمل بفرقته الخاصة هذه فى الملاهى الليلية بالقاهرة ثم إيران ودول الخليج، وكما كان محمود رضا رائدا فى إنشاء أول فرقة للفنون الشعبية، كان أيضا رائدا فى هذا المجال وتبعه آخرون.. وسهلت المارة الشعبية فى أيدى المغتصبين.

١- غزو الملاهى الليلية بفرق الفنون الشعبية.

بحكم التقليد والسعى وراء الكسب السريع انبثقت عن الفرق الأم مجموعات من الراقصين كونوا فرق صغيرة للفنون الشعبية وبالطبع لم يجدوا أمامهم إلا ما تقدمه الفرق الأم (رضا - القومية) فبدأوا فى الاقتباس من أو تشويه ما نجح منها، وعدلوا وبدلوا فى الأزياء وألوانها.. نوع القماش من أجل التوفير فأخلوا حتى بتصميمات الفنانين المبدعين اللذين بنوا تصميماتهم على دراسات علمية واستلهام حقيقى للعناصر الشعبية، وكان الأمر أمام أعينهم أن

المسائل جميعها تتساوى أمام الأجانب أو رواد الملاهى الليلية الذين لا يميزون ما تحت أقدامهم فكيف بهم يعرفون أو يقيمون ما يشاهدونه من فنون فرأينا نفس الرقصات (الحجالة - النوبة - الحصان) تؤدى فى الملاهى الليلية بدعوى أنها من فنون الشعب وبالطبع بعد تشويهها أو مسخها عما كانت تقدمه الفرق الأم. ولم تكتفى هذه الفرق بالعروض فى ملاهى القاهرة، بل بدأت فى التعاقد لتقديم فنها وأشياء أخرى فى ملاهى أوروبا، خاصة تلك البلاد التى يتوافد عليها السياح العرب، والذين لا يحبون الشعور بالتعربة فى بلاد الخواجات فلابد أن تقدم لهم الملاهى الليلية هناك كل ما هو عربى ومصرى بالذات فشاهدت ملاهى لندن، وباريس، ألمانيا.. وغيرها العديد من مثل هذه الفرق، ثم انتقلت هذه الفرق إلى الملاهى الليلية بدول الخليج وأصبح من الثبات فى برامج هذه الملاهى وجود فقرة رقص شعبى لواحد من فرق الفنون الشعبية المصرية.

٢- اعتبار الرقص الشرقى وهز البطن سمة للرقص الشعبى المصرى.

من الملاهى الليلية انطلقت الرغبات المحمومة فى مشاهدة الرقص الشرقى.. والراقصات المحترفات أسعارهم مرتفعة.. إذ لماذا لا تقدم فرق الفنون الشعبية ضمن فقراتها فقرة من الرقص الشرقى وهز البطن (أليس هذا شعبيا). بل اعتمدت الفرق الأم (رضا والقومية) على نفس العنصر كعامل جذب لجماهيرها مما أضفى شرعية على هذا النوع من الرقص.. وأن كان فى الفرق الأم يرتبط بالموشحات أو الصاجات أو رقص الغوازى أو شرقيات، فلا يهم كيف يقدم ضمن

فقرات الفرق غير الشرعية المهم نوال الرضا من جماعير الملاهى الليلية والباحثين عن المتعة الغريزية حتى ولو على حساب الفن الشعبى الذى لا يوجد له صاحب.

وتعدى الأمر الملاهى الليلية.. لم يفت الأجانب جماليات هذا الرقص وفوائده فى مداعبة السياحة العربية، فبدأت الفتيات الأجنبيات يبحثن عمن يعلمهم قواعد الرقص الشرقى وسارع المغامرون يجوبون أوروبا لافتتاح مدارس أو معاهد لتعليم الرقص الشرقى للأجنبيات فى باريس – السويد – برلين – زيورخ – مونتريال – نيويورك – وغيرها من البلدان الأوروبية والأمريكية، افتتحت مدارس لتعليم هذا الفن على أيدى راقصين مصريين كانوا يوما أعضاءا فى الفرق الأم.. واعتبر الرقص الشرقى هو الفن الشعبى الرسمى فى مصر حتى أن الوفود الرسمية لا تنتهى زياراتها فى مصر إلا بعد مشاهدة هذا المعلم من معالم الفن الشعبى عشاء فاخر مركز على النيل العظيم وإحدى حوريات النيل ترقص للمدعوين رقصا شرقيا.. وبذلك تستكمل الزيارة لمصر، لمشاهدة معالمها السياحية والحضارية والصناعية ورقصها الشرقى.

٣- الأغنية الشعبية تعنى الإسفاف.

وما أصاب الرقص الشرقى أصاب الأغنية المصرية أيضا والحديث عن الأغنية يطول ويطول لكن يكفى الإشارة هنا إلى ما وصلت إليه الأغنية المصرية تحت مسمى «الشعبية» أو «الأغنية الشعبية» أطلق المنتجون من أصحاب رؤوس الأموال صفة المطرب الشعبى على كل من هب ودب.. هذا النقاش وذلك المكوجى.. وذلك

الطبال جميعهم أصبحوا مطربين شعبيين، طالما هم قادرين على الصياح وغناء كلام لا معنى له بدعوى الشعبية فذلك يغنى السح الدح امبو (أغنية شعبية) والآخر يبكى (كوز المحبة اللى انخرم) والآخر (يحذر راكب الدراجة من الوزة التى تسير أمامه) يا راكب العجلة حاسب من الوزة، وارتد الفن الجماهيرى تحت ثياب الشعبية وأخذ من مطلع الإبداع الشعبى ليصف كل ما هو موسف ومستهلك وسوقى كل ذلك من أجل الكسب المادى السريع واستغلال الفن لصالح الفنان آسف فهم فنانون وأعضاء نقابات فنية ودافعى ضرائب والحديث ذو شجن فى هذا المضمار.

نخلص مما سبق أنه كانت هناك دوما محاولات لاستغلال الفن الشعبى عامة والفنون التعبيرية خاصة الرقص والموسيقى والغناء من أجل الإعلام الفكرى تارة أو من أجل الكسب المالى السريع ولم يرحم المستغلين فنون هذا الشعب بل استغلوا الشعب نفسه فهناك العديد من المشاريع التى تعتمد على تقليد الفنون عامة والصناعات التقليدية خاصة صناعة السجاد.. تستغل الصبية صغار السن فى مقابل قروش قليلة.. ويكسبوا من ورائهم أصحابها الملايين.. ولا يهم أن مرض الصغار أو يسيب من التعليم المهم الكسب والمكسب، ولم يقدم أى منهم أى مشروع خيرى لا للوطن أو للصبية مع كل ما ينالوه من تسهيلات مادية وبشرية. أليس هذا استغلال وهكذا وفى ظل نهضة ثقافية فكرية.. تتدهور فنوننا الشعبية وفى ظل وجود معهد أكاديمى وأقسام أكاديمية ومتخصصون للفنون والآراء الشعبية يذبح تراصنا الشعبى.

هكذا بعد نصف قرن تقريبا منذ بدأت الدعوة بالاهتمام بالتراث وجدنا استغلال لمواد المأثورات الشعبية التى أحبها الناس فى أعمال تجارية وإعلامية وإعلانية لا تعبر عن الشعب ووجدنا استغلال للعناصر التراثية الأصيلة فى أعمال فنية هابطة المستوى.

لكن ما هو الحل.. كيف يمكن الحفاظ على تراثنا.. ما حق الفنان فى الإبداع.. ما واجب الدولة والإنسان فى مصر تجاه هذا التراث.

تساؤلات أجيب عنها منذ قرن مضى، تصدى لها عبد الحميد يونس فى دفاعه عن الفولكلور وغيره وغيره، ولكن هل سمع أحد.. هل تحرك أحد؟! أغلب الظن أنها متاهة كالمتاهات التى تدور فيها فئران التجارب لا خروج منها ولا مهرب.. طالما الكسب المالى والمال وعشاق المتعة وبائعيها هم المهيمنون على السلع الشعبية أو البضاعة الشعبية.

ونتساءل مع صفوت كمال حين تساءل من عشر سنوات:

١- هل هذا الإبداع الحديث يخضع لعوامل ومعايير القيم الفنية من حيث أنه فن أولا.

٢- هل يعبر بحق عن مضمون من مضامين المأثورات الشعبية؟

٣- هل هو إضافة إلى المأثور أم محاكاة وتقليد دون وعى أو معرفة بدلالة العنصر الشعبى وسياقه التاريخى؟

٤- أم أنه مجرد استغلال لشعبية هذا الإبداع ومحاولة من الفنان لاقتناص إعجاب الجمهور وصاحب هذا الإبداع[١٤].

اعتقد أنها أسئلة فى حاجة لإجابة وقد يكون فى الإجابة عنها سبيل للحفاظ على تراثنا أو الترحم عليه أن جاز للشعب أن يترحم على ذاته أصله حضارته ثقافته.. وليرحم الله الجميع.

المراجع

١- عبد الرازق صدقى: الفنون الشعبية فى مصر (مقال - مجلة الفنون الشعبية - القاهرة - عدد ١٧ يونيو ١٩٧١) ص ١٣.

٢- عبد الحميد يونس: الدستور الدائم والتراث الشعبى (مقال) نفس المرجع السابق، ص ٥.

٣- عبد الرازق صدقى: نفس المرجع السابق ص ٨.

٤- بدر الدين أبو غازى: شخصية مصر والطابع الندى لفنونها المعاصرة (مقال - الطابع القومى لفنونها المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨) ص ١٢.

٥- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣) ص ٣.

٦- وفاء عوض: مجلة الإذاعة فى ١٩٩٤/٨/١٣.

٧- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور مرجع سبق ذكره ص ٣٢.

٨- نفس المرجع السابق: ص ٢٣.

٩- سامية عثمان: مجلة آخر ساعة فث ١٩٩٤/٨/٢.

١٠- مدحت أبو بكر: الوفد فى ١٩٩٤/٢/١٧.

١١- نفس المرجع السابق.

١٢- صفوت كمال: استلهام عناصر من الفولكلور فى الإبداع الفنى الحديث وتوفر الفنون الشعبية ورقصة لاستلهام التنوير ١٩٨٥، ص ٩.

١٣- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور مرجع سبق ـكره ص ٣٤.

١٤- صفوت كمال: استلهام عناصر من الفولكلور مرجع سبق ذكره.

(٤)
الاحتفالية الشعبية بالنيل
(فى مصر القبطية)

• تقديم

الاحتفالية الشعبية.. هى جمع من المؤدين المشاركين فى الحفل.. هى مناسبة تتجمع فيها الجماعة الشعبية لتمارس سلوكا احتفاليا مؤسسًا على معتقد مكتسب فى وجدانها.. قد يختلف المعتقد باختلاف البنية الثقافية.. لكن تبقى الممارسة والسلوك كعادة متأصلة بين أفراد الجماعة.

ترتبط الاحتفالية الشعبية أيضا بمكان قد يكون موضوعا للاحتفال.. أو مكانا لممارسته، وعنصرها فنون الشعب وآدابه.

والنيل فى مصر واحد من أهم موضوعات الاحتفاليات الشعبية ومكانها فى نفس الوقت.. ارتبط بالجماعة الشعبية منذ أن تحولقت حوله فى الوادى واعتمدته مصدرا رئيسيا لحياتها.. فقدسته.. ونسجت حوله المعتقدات.. وجعلته موضوعا لممارستها الاحتفالية التى

ارتبطت بما يصيبه من ظواهر.. كما كان وما يزال مكانا لاحتفاليات ترتبط بمعتقدات تؤثر فى حياة الجماعة.

النيل.. لم يلق واحتفالياته حتى الآن ما يليق بهما كمصدر للاستلهام أو التوظيف فى فرق الفنون الشعبية.. لذلك.

كانت هذه الورقة للتعريف بأهم هذه الاحتفاليات فى واحد من أهم الفترات الثقافية المصرية.. وهى «مصر القبطية».

جاء اختيار هذه الفترة من أجل التدليل على التواصل الثقافى لهذا الشعب وعاداته وممارساته، فمصر القبطية هى حلقة الوصل بين الثقافة المصرية القديمة والإسلامية، هى الحلقة الوسط فى بناء الشخصية المصرية.. وثقافتها.

لذا كان من المهم التعرض لها بالدرس لنعرف ما كان قلبها وما أتى بعدها من معتقدات متباينة، ارتبطت مع تباينها بممارسات ثابتة خاصة فيما يتعلق بالنيل.. كواحد من رموز التواصل الثقافى للجماعة الشعبية فى مصر.

لذا كان من المهم تقديمها فقد يمكن الاستفادة منها فى مقاربات فنية جماهيرية.. يستفيد منها الفنان المبدع.. ويستمتع بها المتلقى وتؤكد للجميع على مدى وثاقة الروابط الوجدانية لهذا الشعب وتواصلها عبر التاريخ ولتؤكد أيضا أصالة الثقافة الشعبية المصرية.

مدخل:

مما يعرف عن المصريين، محدثين أو قدامى تواصلهم الثقافى وتوارثهم شفاهة لكثير من المقولات الثقافية والمعتقدات، التى تمتد جذورها إلى عهد الجدود حتى عصور ما قبل التاريخ أحيانا، حين

كان التفكير الأسطورى مسيطرا على عقل الإنسان المصرى، يفسر له ما غاب عن إدراكه ويحدد له علاقاته مع الكون، وتلك القوى المسيطرة على الظواهر الطبيعية من حوله والتى عرفها بالآلهة، أبدعت العقلية المصرية المتأملة لهذه الآلهة نسقا هرميا على قمته رع أو آمون، ويتفرع من نسله مجموعة من الآلهة تتحكم فى كل مجريات الأمور سواء فى الحياة الدنيا، أو الحياة الأخرى بعد البعث، تلك الحياة التى آمن بها المصرى القديم.

كان النيل واحداً من هذه الظواهر الطبيعية التى قدسها المصرى القديم وإن لم يكن النيل فى ذاته إلها، إلا أن له إلها يتحكم فى فيضه أو جدبه، ولهذا الإله قدم المصرى القديم القرابين ومارس عدد من الطقوس الشعائرية تقديسا، وتضرعا من أجل الفيض الذى ارتبطت به الحياة فى وادى النيل، وأصبحت مراسم الفيض أعيادا قومية يشترك فيها الجميع، وظهرت العديد من المقولات الثقافية التى تدعم هذه الممارسات، وتبرر هذه الاحتفاليات، ومع تطور الإنسان فى الوادى، وتطور العقيدة، إلا أنه لم يستطيع أن يتخلى عن هذه الممارسات طالما النيل يجرى ويرتبط خير الإنسان بفيضه، حتى بعد ظهور الديانات السماوية، واختفاء التفكير الأسطورى، ليحل محله التفكير البرجماتى والعلمى والعقائدى الدينى، لم يستطع الإنسان المصرى أن يتنكر لممارساته المتوارثة عن الأجداد، حقا لقد اختلفت المقولات الثقافية، والتفسير والتبرير، لكن بقيت الممارسة والاحتفالية كما هى.

هذه واحدة من أهم ملامح التواصل الثقافى للشعب المصرى، ذلك التواصل الذى ميز هذا الشعب وربطه بأرضه ونيله، وفى

محاولة للتدليل على هذا القول سنأخذ الاحتفالية الشعبية التى كان النيل محورها فى مصر القبطية بعد دخول المسيحية وانتشارها، لنرى كيف يمكن أن تكون دليلا على تواصل المصرى وارتباطه بجذوره حتى وإن اختلفت العقيدة الدينية التى يعتنقها.

دخول المسيحية مصر:

ارتبط اسم مصر وأهلها بالمسيحية منذ أن لجأت إليها العائلة المقدسة، هربا من ظلم هيرودوس الحاكم الرومانى الذى أمر بقتل الأطفال من ابن سنتين فما دون ذلك، والأرجح أن المسيح لم يكن عمره، حين ذاك يزيد عن ثلاثة أشهر، لأن المسيح ولد سنة ٩٤٣ لبناء مدينة رومية، حسب رأى أفضل المحققين، وهيرودوس كما دون يوسيفوس المؤرخ مات سنة ٣٥٠ لبناء رومية، فتكون المدة بين ولادة المسيح وموت هيرودوس سنة واحدا[١].

ويعتقد البعض أن العائلة المقدسة مكثت فى مصر سبعة أشهر والبعض مد هذه الفترة إلى عامين، لكن المهم هنا أن قدوم العائلة المقدسة كان وقت عبادة المصريون للآلهة إيزيس، وتصادف أثناء وجود العائلة المقدسة احتفال المصريون بهذه الآلهة التى شكلت ركنًا هامًا فى الحياة الدنيوية بمصر، وقد سجل أحد الفنانين هذه الزيارة، فى لوحة توجد بالمتحف البريطانى تعرف باسم سنة الرب: وتمثل احتفالات كبيرا، كان يقيمه المصريون لآلهتهم حتى السنة الأولى للميلاد، وكان ذلك شائعا فى مصر شيوعا كبيرا، ترتيبه أن يسير المغنون والضاربون على الأعواد، وبينهم فتيات حسانوات الوجوه، يضربن بالطبول والدفوف، ويتقدم هذا الموكب تمثال الآلهة إيزيس

محمولة على أكف الشرف والفخار، حامله ابنها هورس (حورس) على ركبتها، وحين مرور الآلهة يأتى الناس بمرضاهم على جانبى الطريق اعتقادا بنيلهم الشفاء، وفى وسط الصورة الممثلة لذلك يرى الناظر ركبا صغيرا قد انزوى جانبا ليفتح الطريق للآلهة المذكورة، وهذا الركب مؤلف من امرأة متواضعة قصيرة، وطفلها راكبين حمارا أنهكه التعب، وخلفه رجل ريفى يسير راجلا وقد أضناه الكلال وطول الشقة[٢]، وبالطبع يمثل هذا الموكب العائلة المقدسة أثناء زيارتها. ولو عدنا للأسطر السابقة التى تصف اللوحة، سنجد فكراً ومقولات ثقافية متأصلة لدى المصرى القديم، استمرت ظلالها حتى بعد مجىء المسيحية، كالاعتقاد فى قدرة الأولياء على شفاء المرضى، وبعض جوانب العقيدة القديمة (الأوزيرية) والتى تساوت مع كثير مما جاءت به المسيحية، ومهدت لقبول المصريين للعقيدة الجديدة، كما سيعرف بعد.

حمت مصر العائلة المقدسة، وارتبطت بتاريخ المسيحية منذ ذلك الوقت، لكن «لم تقم للمسيحية قائمة ولم تعرف جيدا بمصر إلا بعد أن جاء الرسول مرقس إليها، فى مدة حكم أوثون قيصر، فى وقت كانت مشحونة بالأهالى، عامرة بالسكان، يبلغ تعداد سكانها اثنى عشر مليونا وقيل بل عشرين مليونا، «واتخذ ما رمرقس الإسكندرية مقرا لخدمته لأنها كانت حينئذاك تجمع أجناسا مختلفة من مصريين وحبش ونوبيين ورومانيين ويونانيين وغيرهم، وكانت قصبة ولاية مصر، ومركزا هاما للتجارة، ومكانا آهلا بالعلم والعرفان[٣] وكان ذلك ما بين (٥٠-٣٥٨).

جاء مرقس الرسول إلى مصر ليبشر بالدين والعقيدة الجديدة، فوجد ترحيبا وقبولا من المصريين للتقارب القائم بين الفكر العقائدى فى مصر القديمة، والفكر الجديد الوافد مع العقيدة الجديدة ونوجز أهم ملامح أو محاور هذا التواصل فيما يلى:

١- كان المصريون يؤمنون بوجود إله، وقد توصلوا فى كثير من مراحل ديانتهم أن هذا الإله واحد، وأنه أزلى أبدى.

٢- كان فى معتقد المصريين ما يجعل فكرة التثليث المسيحية قريبة إلى فهمهم «فقد كان لكل مدينة هامة ثالوث من الآلهة تختص بعبادته، والولاء له، ومن أمثلة ذلك ثالوث طيبة، ويتألف من «أمون» الأب، و«موت» الأم، و«خنو» الابن، وثالوث إيبدوس أو العرابة المدفونة، ويتألف من أوزيريس «الأب»، و«إيزيس» الأم، و«حوريس» الابن، وكانوا يعتقدون أنهم وأن كانوا ثلاثة إلا أنهم يعملون معا[٤].

٣- كما كان فى نعتقداتهم ما يجعل فكرة ابن الله من عذراء قريبه إلى فهمهم كذلك، فقد كانوا يعتقدون مثلا أن حور محب، آخر ملوك الأسرة الثامنة عشرة هو ابن الإله آمون من عذراء، وأن أبيس كان يتجسد فى مولود عجله بكر بعد حلول روح الإله مناح فيها.

٤- كانوا يعتقدون أن الله قد خلق الإنسان ووضع فيه الروح، وأن هذه الروح خالدة، وأن الإنسان سيبعث بعد الموت وسيحاسب فى الآخرة عن أعماله فيكافأ عن حسناته، ويجازى عن سيئاته.

٥- كانوا يصورون فى يد آلهتهم علامة ترمز إلى الحياة، وكان يسمونها «نمخ» (مفتاح الحياة)، وهى قريبة فى تكوينها من علامة الصليب التى اتخذها المسيحون شعارا ورمزا لهم بعد ذلك.

٦- كانوا يستعملون الغسل والرش بالماء المقدس، وهو طقس يشبه العماد عند المسيحيين.

٧- وأخيرا نجد فى قصة الإله أوزيريس، واستشهاده، ثم انتصاره فى النهاية على الشر، وجلوسه بعد ذلك فى محكمة السماء.. ما يجعل قصة حياة المسيح وموته وقيامته، وصعوده قريبة إلى عقول المصريين وقلوبهم، «من هذا يتبين لنا أن المسيحية حين دخلت مصر وجدت السبيل ممهداً لأن يقبل المصريون معتقداتها، ويؤمنون بها ويستشهدوا فى سبيلها»(٥).

من الإشارات القليلة السابقة نجد بعض الأدلة التى تؤكد على التواصل الثقافى الذى ميز حياة المصريين الثقافية وانعكس فى ممارساتهم الاحتفالية، وهنا نجد مثالا يفرض نفسه، وهو مستمد من «احتفالية السبوع بالنوبة»(٦). كما يصورها واحد من الأفلام التسجيلية الحديثة.

يصور الفيلم جزءاً من الاحتفال فى «سبوع المولود»، حيث تخرج نساء القرية ومعها المولود وحولهن الأطفال، إلى ضفاف النهر حيث يكون الصبية قد صنعوا قاربا صغيرا من خشب النخيل له شراع أبيض يوضع فيه جزء من الحبل السرى من الوليد، ويطلق فى النهر، ثم تجلس إحدى السيدات كبار السن، وتأخذ من ماء النهر وتغسل وجه وجبهة الصغير، ثم ترسم علامة على جبهته أقرب إلى الصليب، ثم تصلى على النبى «محمد صلى الله عليه وسلم»، طقس احتفالى يجمع ما بين العقائد الدينية التى عرفها المصرى عبر تاريخه، «الفرعونية» القارب ورحلة الخلود، المسيحية فى غسل ماء الوجه

بالماء ورسم الصليب «التصميم المسيحى»، والإسلام فى الصلاة على الرسول الكريم والدعاء بطول العمر والخير للصغير.

وسوف نحاول هنا إلقاء مزيد من الضوء على الاحتفاليات الشعبية المرتبطة بالنيل فى مصر القبطية، سواء أكان النيل محورا للاحتفال بوصفه مصدرا لخير الوادى والسكان، أو مكانا للاحتفال. وسوف يلاحظ أن هذه الاحتفاليات ترتبط بمناسبات الفيض والزراعة وبداية التقويم الزراعى، وتتفق مع الأعياد الفرعونية فى تواريخها، خاص وأن التقويم القبطى هو ذاته التقويم الفرعونى. وبالتالى تتشابه إن لم تتفق الاحتفاليات المرتبطة بمناسبات هذا التقويم والنيل.

ويمكن تقسيم هذه الاحتفاليات إلى قسمين أساسيين:

١- احتفالات ترتبط بالظواهر الطبيعية المرتبطة بالنيل وهى:

١- عيد الشهيد.

٢- ليلة النقطة.

٣- صلاة رئيس الملائكة فى هاتور.

واحتفالات ترتبط بالنيل كمكان للاحتفال وهى:

١- عيد الفيروز أو رأس السنة القبطية.

٢- عيد الغطاس.

٣- عيد شم النسيم.

عيد الشهيد:

وكان يقام فى الثامن من بشنس لمدة ثلاثة أيام وكان موقع الاحتفال شاطئ النى لفى منطقة شبرا كما يقول المقريزى:

«كان من أنزه أفراح مصر، وكان يقام في الثامن من بشنس أحد شهور القبط، ويزعمون أن النيل بمصر لا يزيد في كل سنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب، فيه أصبع من أصابع أسلافهم الموتى، ويكون ذلك اليوم عيدا، ترحل فيه النصارى من جميع القرى. ويركبون فيه النيل، وينصبون الخيام على شطوط النيل، وفي الجزائر، ولا يبقى مغن أو مغنية، ولا صاحب لهو ولا رب ملعوب، ولا بغى ولا مخنث ولا ماجن ولا خليع، ولا فاتك ولا فاسق، إلا ويخرج لهذا العيد فيجتمع عالم عظيم لا يحصيهم إلا خالقهم، وتصرف أموال لا تنحصر ويتجاهر هناك ما لا يحتمل من المعاجن والفسوق، وتثور فتن، وتقتل أناس، ويباع من الخمر خاصة ذلك اليوم بما يزيد على مائة ألف درهم فضة عنها خمسة آلاف دينار ذهبيا.

وكان اجتماع الناس لعيد الشهيد دائما بناحية شبرا من ضواحي القاهرة، وكان اعتماد فلاحي شبرا في وفاء الخراج على ما يبيعونه من الخمر في عيد الشهيد(٧).

كما ذكر أن ابن فضل الله العمري في كتابه مسالك الأبصار (ص ١٦١) يقول عن نفس العيد «إنه إذا آن أوان تحرك النيل يخرج تابوت يقال إن فيه أصبع الشهيد، ويرمى به في البحر. وذلك لوقت معلوم يسمونه عيد الشهيد، ويكون الذى يرميه بعض أفراد القبط. عادة كنت اسمعها لا تتغير، ويظن القبط أن رمي الأصبع سبب الزيادة»(٨).

كان القبط في مصر يعتقدون أن النيل لا يزيد إلا إذا غسل الأصبع وسمى مكان الاحتفال بشبرا الخيمة نسبة إلى ما كان ينصب فيه خيام.

هذه ومن الثابت هنا أن هذا الاحتفال وما وراءه من مقولات ثقافية أثبته أكثر من مؤرخ، وأن كان قد أبطل عام ٧٠٣ هـ ولمدة ست وثلاثون عاما، ثم عاد ٧٣٨ هـ، ثم أبطل ثانية، وأحرق التابوت الذى كان يوضع فيه الأصبع أيام الملك الصالح بن محمد بن قلاوون، إلا أن هذا لا ينفى وجوده، والمتطلع إلى ما فى هذا الاحتفال من ممارسات طقسية تجد كثير الشبه شبه وبين احتفالات جبال السلسلة التى كانت تقام فى مصر القديمة قبل ظهور الفيضان فى «كوم أمبو» وكان يلقى فيها فى النهر تماثيل الآلهة النيل مع الكتب السحرية تقربا من الإله حابى أو خنوم إله النهر وعندما جاءت المسيحية استبدل - وهذا فى رأيى - تمثال إله النهر بالتابوت الذى يحتوى على أصبع الشهيد، فالشهيد فى المسيحية والشهادة لها مكانة لا تقل عن مكانة أولياء الله. لتلك لأن قضية الاستشهاد فى المسيحية «قضية هامة فمن المعروف أن فى مصر المسيحية كان للاستشهاد عصر جعلوا استشهاد الشماس إسطفانوس بداية له، واضطهاد دقلديانوس الطويل المرير نهاية له، إلا أن الاستشهاد فى المسيحية له من الأبعاد الروحية والإيمانية والآثار المستفادة من الاضطهاد ما يجعله يحطم أسوار التاريخ(٩).

ويؤكد وجود هذا العيد استشهاد صاحب كتاب «تاريخ الكنيسة القبطية» بما قاله المقريزى عن هذا العيد، وأكد على قيام الوزير بيبرس بالغائه بقولهك «لم علم الوزير بيبرس أن النصارى عازمون على الاحتفال بهذا العيد، أمر بإبطاله محتجا بما يحصل فيه من الأمور المغايرة للآداب والنظام، وكان ذلك سنة ١٣٠٢م(١٠).

وقد ذكر الرجل الواقعة كاملة ليشهد منها على اضطهاد المسيحيين فى عصر بيبرس، لكنه لم ينف الطقسية ولا الاعتقاد بما جاء بها نحو إصبع الشهيد، الأمر الذى لا يدع مكانا للشك فى حدوثها أو فى الإيمان بالمعجزات التى يمكن أن تنسب إلى الشهداء، خاصة وأن المسيح الأول والأسمى والأعلى مقاما بين الشهداء، لأنه فى الدرجة الأولى قد ذاق مرارة الاستشهاد مثلهم، وذاق مرارة الاستشهاد بطريقة أشد قسوة وأقسى مرارة»[١١].

مما سبق نكون قد بدأنا أولى خطوات إثبات وجود تواصل ثقافى بين مصر القديمة ومصر القبطية من خلال عدد من الممارسات الاحتفالية الشعبية التى ترتبط بالنهر والتى ترجع إلى العقيدة المصرية القديمة حقا، لقد أزالت المسيحية عبادة إيزيس الوثنية، واندثرت معابدها، ولكن استمرت أسطورة إيزيس وغيرها من المعتقدات الثقافية المصرية فى وجدان المصريين، وكل ما فعلوه أنهم أبقوا على الطقس الأسطورى وما يرتبط به من ممارسات طقسية احتفالية، وبدلوا التفسيرات والمقولات الثقافية ورموزها بدلالات ورموز مسيحية استمرت حتى بعد فتح العرب لمصر وانتشار الإسلام بها، وإن كان عيد الشهيد قد أبطل إلا أن أعيادا أخرى استمرت ومنها الاحتفال بليلة النقطة مثلا الذى سوف نتحدث عنه بعد قليل.

خلاصة القول أنه كان هناك عيد يعرف بعيد الشهيد يقام فى شهر بشنس ولمدة ثلاثة أيام بدءا من الثامن من بشنس – مكانه ناحية شبرا والهدف منه الاحتفال بالنهر والتبرك بأرواح الشهداء لتحل البركة على النهر ويفيض، ووسيلتهم فى الاحتفال الممارسات

الدنيوية من غناء ورقص ولهو بجانب الطقس الشعائرى المتضمن إلقاء تابوت فى النهر به أصبح شهيد من الأسلاف، بالطبع كان يصاحب هذا الفعل موكبا وصلوات شعائرية على الأقل تقدير للشهداء.

ليلة النقطة:

جاء فى الجزء العاشر من كتاب السائح الإغريقى يوسفيس الذى عاش فى القرن الثانى للميلاد – أنه سمع عن أحد أهالى فلسطين، أن المصريين يحتلفون بعيد الآلهة إيزيس، وهى تبكى زوجها وأخاها أوزيريس، وفى ذلك اليوم يبدأ النيل فى الارتفاع، وسبب هذا الفيضان على قول المصريين أنفسهم، هى الدموع التى تذرفها الآلهة. حزنا على شقيقها... وقد بقى هذا الاعتقاد رغم تدمير معابد إيزيس (فى العصر الرومانى) وبدلت دموع إيزيس بنقطة مباركة تنزل من السماء فى الليلة الحادية عشرة من بؤونة حسب التقويم القبطى، وذلك قبل بدء فصل الصيف بأربعة أيام، ويرتبط عيد النقطة هذا، ارتباطا وثيقا بعيد سيدنا ميكائيل – رئيس الملائكة ميخائيل – فى الثانى عشر من شهر بؤونة ذلك لأن ميكائيل – احتل فى الأقاصيص التى حاكها المصريون حول النيل مركزا ساميا، إذ وضعوا النيل تحت رعايته، وجعلوه الوسيط بينهم وبين ربهم، ففى الليلة السابقة للعيد، يجتمع الملائكة فيتقدمون إلى الحجاب الذى يفصل الله جل وعلا عن بقية الكائنات، وهناك يقفون ولا يستطيعون الدخول، ويتقدم ميكائيل فيخترق الحجب ويلقى بنفسه أمام رب العزة، فيدعو ويتضرع طالبا الرحمة للمصريين، والإذن بزيادة النيل،

ولا يرفع رأسه حتى يجاب إلى سؤاله، وحتى يأمر الله نهر النيل بالزيادة[١٢].

استمرارا لطقس فرعونى مصرى قديم واستبدالاً للرموز الدينية طبقا للعقيدة الدينية الجديدة وحل الملاك ميكائيل بدموعه محل إيزيس ودموعها، ولدى المسيحيين وحتى الآن «الملاك ميكائيل» هو رئيس الملائكة الذى يشفع لدى الرب من أجل مياه النيل ومن أجل الزروع، وتقام له صلاة فى ١٢ بؤونة داخل الكنيسة من أجل المياه وزيادة النهر، وكان يصاحب هذه الصلاة قديما احتفالات قومية شعبية على ضفاف النيل، كما كانت الأسر القبطية تعد فى هذا اليوم نوعًا من الفطير يعرف بفطير الملاك يوزع على الجيران، ويدعى فى صلاة الملاك المختص بزيادة المياه أن يتفضل الرب على مياه النهر فى هذه السنة المباركة، كما كانت تقام صلاة أخرى فى الثانى عشر من هاتور بعد انحصار مياه الفيضان وبدء موسم الزراعة - يلاحظ أنها إحلال لأعياد العرابة المدفونة احتفالا بأوزيريس - وتتضمن الصلاة الدعاء بأن يتفضل الرب على الزرع والنبات فى هذه السنة المباركة»[١٣].

واستمر الاحتفال بليلة النقطة هذه حتى وقت قريب، إذ يذكر وليم لين فى كتابه المصريون المحدثون عاداتهم وشمائلهم والذى كتب عام ١٨٣٤م. أنه فى «ليلة السابع عشر من يونيو، التى توافق الحادية عشرة من بؤونة، والتى تسمى ليلة النقطة» إذ يعتقد أن نقطة عجيبة تسقط حينئذ فى النهر وتسبب ارتفاعه.. يمضى كثير من السكان القاهرة وضواحيها، ومن جهات أخرى بعد هذه الليلة على ضفاف

النيل، ويمضيها البعض فى منازل أصدقائهم، وآخرون فى الهواء الطلق، ويراعى الكثيرون أيضا، وخاصة النساء، عادة غريبة فى ليلة النقطة، فيضعون فوق سطح المنزل، بعد الغروب عجينا بقدر عدد سكان المنزل، فيعلم كل منهم قرصة، وفى فجر اليوم التالى ينظرون إلى الأقراص، فيستدلون من تشقق أحدها على أن صاحبه تطول حياته، أو لا تنقص هذا العام، ويستنتج العكس، إن لم يكن القرص مشققا، ويقول البعض: «إن هذه العادة تراعى أيضا لمعرفة ما إذا كان النيل يرتفع فى الموسم التالى»(١٤).

ويلاحظ هنا فيما ذكره وليم لين أن الإشارة للنقطة قد خلت من أى تفسير أو سبب لهذه النقطة الأمر الذى قد يشير إلى أن مرشدة هذه الرواية كان مسلما لا يعرف مثلا، السبب الذى يفسر به الأقباط فى مصر سبب النقطة، ومع ذلك وحتى ولو كان هذا القول محل صدق، إلا أن الرواية فى حد ذاتها دليل آخر على وجود التواصل الثقافى واستمراره.

وبخلاف سبب النقطة حظيت الممارسات الشعبية التى كانت تمارس فى هذه الليلة وهذا الاحتفال بالعديد من الكتابات التى وصفتها، منها من غالى فى الوصف، ومنها من كان له غرض فى نفس يعقوب أو فى نفس الكاتب.

ومن هذه الكتابات ما ورد فى بدائع الزهور لابن إياس عن ابن عبد الحكم الذى يذكر ما كان فى العام الثالث والعشرين من الهجرة، أى بعد دخول عمرو بن العاص مصر بسنوات خمس يقول:

«دخلت جماعة من الأقباط إلى عمرو بن العاص، وقالوا له: «أيها

الأمير، إن لنيلنا سنة فى كل سنة، لا يجرى إلا بها، فقال لهم: وما هى؟ قالوا: «إذا كان اثنا عشر من ليلة تخلو من بؤونة، من الشهور القبطية، عمدنا إلى جارية بكر، وأخذناها من أبويها غصبًا، وجعلنا عليها الحلى والحلل، ثم نلقيها فى بحر النيل فى مكان معلوم عندنا «فلما سمع عمرو بذلك، قال: «هذا لا يكون فى الإسلام أبدا».

فأقاموا أهل مصر بؤونة وأبيب ومسرى وتوت، لم يجر فيها النيل، لا كثير ولا قليل، فلما عاينوا أهل مصر ذلك، هموا بالجلاء منها، فلما رأى عمرو بن العاص ذلك، كتب كتابا وأرسله إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، رضى الله عنه، فلما وصل إليه، وعلم ما فيه، كتب بطاقة وأرسلها إلى عمرو بن العاص، وأمره أن يلقيها فى بحر النيل.

فلما وصلت إليه البطاقة، فتحها وقرأ ما فيها، فإذا فيها مكتوب: «بسم الله الرحمن الرحيم، من عبد الله عمر بن الخطاب، إلى نيل مصر، أما بعد، فإن كنت تجرى من قبلك فلا تجر، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك، فنسأل الله الواحد القهار أن يجريك».

فلما وقف عمرو على البطاقة، ألقاها فى النيل، قبل عيد الصلب بيوم واحد، وعيد الصليب سابع عشر من توت، وأجرى الله تعالى النيل فى تلك الليلة، ستة عشر ذراعًا فى دقيقة واحدة.. فلما عاينوا أهل مصر ذلك، فرحوا بإبطال تلك السنة السيئة، وذلك ببركة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضى الله عنه»(١٥).

وما جاء فى قصة ابن الحكم – مردود عليه، حتى وأن كان دليلا

على التواصل الثقافى الذى هو مقصدنا من ثبت هذه الاحتفالية، إلا أن به كثيراً من المغالطات التى تدور حول الكثير من محاور هذه الاحتفالية، وأول هذه المغالطات ما ذكره حول القربان البشرى الذى يقدمه المصريون إلى النهر وتخالف هذه المغالطة كل ما هو معروف عن المصريين وعقائدهم سواء المصرية القديمة أو العقائد السماوية فجميعها تحرم التضحية بالبشر، ولم يعرف عن المصريين القدماء أنهم قدموا قربانا بشريا فى أى الأحوال، كما أن الديانات السماوية المسيحية والإسلام لم تعرف هذا القربان، حتى عندما أراد الله سبحانه وتعالى اختبار قوة إيمان صفيه وخليله إبراهيم وطلب منه أن يضحى بابنه إسماعيل كما يقول الإسلام أو إسحاق كما يقول المسيحيون، فداه بكبش حتى لا تكون هذه سنة بين البشر. إذا نسبة هذه العادة إلى المصريين خاطئة وظالمة فى ذات الوقت.

وثانى المغالطات قوله: إن المصريين عندما لم يجر النهر «هموا بالجلاء منها» وهذا القول مردود عليه، فهذه لم تكن المواقفة الأولى من نوعها أو أشدها قوة، لأن المصرى القديم والحديث يعيش فى تراجيديا مع هذا النهر منذ الأزل... الفيض العالى يسبب كوارث والجفاف أيضا، ومع ذلك يظل المصرى متمسكا بأرضه مستعيناً بالله على درء كل هذه الكوارث، وتاريخ مصر والنيل يؤكدان هذا ويدلان على تمسك المصرى بأرضه فى سرائها وضرائها.

أما ثالث الردود على ما جاء فى حديث ابن عبد الحكم فهو فى إشارته إلى مخاطبة عمر بن الخطاب للنيل، «إلى نيل مصر» وكأن النيل صاحب قوة وإرادة يتحكم فى مائه «ألم يكن أجدى بعمر مثلا

أن يوجه الخطاب إلى أهل مصر، فهم المقصودون بالخطاب لأنهم هم أصحاب العقيدة والمطالبون بالتضحية بالفتاة البكر تلك السنة التى عمل عمر على إبطالها. مكتفيا بتجاهلهم ويخاطب النيل.

أيضاً هناك فى الإسلام صلاة الاستسقاء والتى تصلى عند تأخر سقوط المطر أو تأخر فيض النيل فلماذا لم يدعو عمر الشعب المصرى إلى إقامتها خاصة وأنهم ما زالوا فى صدر الدعوة الإسلامية وفى حاجة لتعلم الكثير من إيجابيات هذا الدين الجديد.

هناك موقف شبيه بهذا الموقف وإن كان سابقًا له، فى عصر تاوفيلس البطريرك الثالث والعشرين حوالى (٣٨٩م)، يذكره صاحب تاريخ الكنيسة القبطية ويقول: «كان لنهر النيل مقياس محفوظ فى هيكل سيرابيوم عن عهد حكم البطالسة، وقد نقله قسطنطين القيصر الرومانى إلى كنيسته الكبرى سيزاريوم، ثم أعيد إلى هيل سيرابيوم بأمر يوليانوس الجاحد، ولما هدم هذا الهيكل حمله المسيحيون باحتفال عظيم إلى كنيسته، مما حدا بالوثنيين لأن يتنبأوا بغيظ بأن الآلهة ستنتقم فيها بإنقاص مياه النيل جزاء إهانتهم لها، واتفق أن النيل فى تلك السنة لم يرتفع إلى معدله فظن ضعاف العقول من الوثنيين أن ذلك نتيجة انتقام الإله سيرابيوم، وأخذوا ينقمون على البطريرك والوالى، فكتب هذا إلى القيصر يخبره بالأمر، فرد عليه قائلا: «إذا كان النيل لا يفيض إلا بواسطة السحر أو الرقى أو بذبح الذبائح وتقديم المحرقات للأوثان فيخير له أن لا يفيض وأن تبقى مصر ظمأنة إلى الأبد»[١٦].

والقصد من ذكر هذه الواقعة هو دحض طقس وممارسة شعائرية قديمة لا تتناسب مع الدين الجديد، وإرجاع الفضل فى تصحيح هذا

المسار لرجال الدين الجديد، أليس نفس المعنى ما قاله ابن عبد الحكم، تم من تاريخ مصر القديمة كان إلقاء الأوراق المختومة من البردى فى مجرى النهر عند الاحتفال فى أعياد جبل السلسلة (المواكب لليله النقطة) يدعون فيها الكهنة إلى إطلاق الحرية لزيادة الماء، وقد استمر هذا التقليد حتى العصر الحديث معنى هذا تساؤل مؤداه، ألا يكون ابن عبد الحكم قد سمع عن الواقعتين المشار إليهما ثم حاول أن يعيد صياغتهما من خلال فكر إسلامى لتغير المقولة الثقافية وإعطاء تفسير جديد، للممارسة القبطية من الاحتفال بليلة النقطة، وإلقاء مرسوم أو خطاب فى مجرى النهر، يتماشى مع العهد والدين الجديدين تماما مثلما فعل أقباط مصر عندما بدلوا دموع إيزيس بدموع الملاك ميكائيل وأرجعوا إليها سبب زيادة مياه النهر.

أما ما أشار إليه عبد الحكم من التضحية بالفتاة، فيرجعه البعض لمفهوم عروس النيل التى نسبها عدد من المؤرخين للاحتفال بوفاء النيل، وأن كان بتلر فى كتابه فتح العرب لمصر يشير: أن للتضحية البشرية أو القربان البشرى فى القصة أساسا من الحقيقة «فقد كان من عادة أهل السودان فى أقصى أنحائه، أن ترمى قبائله الهمج فى النهر بفتاة عذراء فى زينة الزفاف، ولعل عادة كهذه كانت متبعة فى بعض جهات الهمج فى بلاد النوبة التى فتحها الإسلام فى أول أمره»(١٧).

لكن حتى مع وجود هذا الدليل فهو دليل ضعيف، لأن أهل السودان والذين يطلق عليهم بتلر الهمج، لم يكن لها مثل حضارة مصر العقائدية، بدليل أنه لم يوجد فى آثارهم أو موروثهم الشعبى

أو التاريخى، ما يؤيد أو يثبت أو يدل على وجود أى ممارسة لمثل هذه.

بعكس اليونان القديم مثلا، فنجد فى الياذة هوميروس ما يفيد بتضحية أجامنون بابنته إفيجينا من أجل أن تسير إله الرياح السفن المتجهة لمحاربة طروادة، مثل هذه الروايات، تخلو منها أى من الأساطير الفرعونية بمعنى أن مصر الفرعونية والقبطية لم يعرفا الفداء بالبشر.

ويؤيد هذا القول عبد الغنى الشال حيث يقول: إن قصة عروس النيل، خرافة روجها المؤرخ الإغريقى بلوتارك عن أسطورة خلاصتها أن إجيتوس ملك مصر استلهم الوحى لإنقاذ الكوارث التى نزلت بالبلاد فنصحه أن يضحى بابنته، ففعل، وحزن عليها ثم ألقى بنفسه فى اليم حزنا عليها»[١٨].

أما وليم نظير فيقول: «كان المصريون بهذه العروسة (أرض مصر) أى أن النيل متى فاض دخل على أرض مصر تشبيها بالرجل عندما يقصدون بعروسة يوم الزفاف ولا يبعد أن يكون هذا المعنى المجازى، هو الذى أدى مع الزمن إلى توهم بعض الناس أن هناك عروسا آدمية تلقى فى النيل»[١٩].

وهناك بالطبع ما كان يتم فى أعياد جبل السلسلة فى مصر الفرعونية من إلقاء تمثال يمثل عروسة النيل فى هذا العيد ومما يذكر «أن رمسيس الثالث قد قدم تمثالا للنيل على هيئة امرأة جميلة لتكون زوجته وكان يوضع على ضفاف النهر حتى إذا ما حل الخريف وانحسرت المياه أعيدت التماثيل إلى مكانها»[٢٠].

٣- عيد رئيس الملائكة فى هاتور:

وقد سبق الإشارة إليه وكان يقام فى الثانى عشر من هاتور بعد انحصار مياه الفيض وبدء موسم الزراعة، ولم يبق منه حتى الآن سوى الصلاة داخل الكنيسة ودعاء الرب إلى أن يتفضل على الزروع فى هذا العام المبارك. ومن تاريخ قيام هذا العيد ومن الوظيفة التى نسبها الفمر المسيحى لرئيس الملائكة ميكائيل نجد أن هناك تشابها وظيفيا بين أوزيريس الإله المصرى القديم ورئيس الملائكة، خاصة وأن الاحتفال بأعياد أوزيريس كان يتم فى نفس التاريخ بالعرابة المدفونة وباقى مدن مصر القديمة واستمر هذا العيد حتى بعد دخول المسيحية مصر وتقريبا حتى عام ٣١٣م كما يذكر صاحب كتاب تاريخ الكنيسة القبطية الذى يقول:

«يقال إنه كان يقام فى الإسكندرية فى هيكل زحل عيداً فى ثانى عشر هاتور يذبحون فيه الذبائح أمام صنم نحاسى كبير، فأراد الباب الكسندروس - ارتفع إلى كرسى البطريركية فى شهر أبيب سنة (٢٩س)، ٣١٣م، فى عهد قسطنطين - أراد البابا ألكسندروس كسر هذا الصنم فحنق أهل الإسكندرية، فاحتال عليهم وتلطف فى الحيلة إلى أن قرب العيد، فجمع الناس ووعظهم، وقبح عندهم عبادة الصنم وحثهم على تركه وأن يعمل هذا العيد لميخائيل رئيس الملائكة فإن هذا خير من عمل العيد للصنم، فلا يتغير عمل العيد الذى جرت عادة أهل البلاد على عمله ولا تبطل ذبائحهم فيه، فرضى الناس بهذا... واستمر عيد ميخائيل عند مسيحى مصر يعمل فى كل سنة إلى يومنا هذا»[٢١].

هذا ما كان من احتفاليات وأعياد تقام للنيل كظاهرة طبيعية مؤثرة فى حياة المصريين منذ القدم فقدسوه واحتفلوا به واقتربوا بالقرابين والأضاحى والصلوات لتلك القوى التى تتسبب فى فيضه سواء أكانت آلهة فرعونية أو الله الواحد القهار، وإن اختلفت التفسيرات حول الممارسات الطقسية الاحتفالية إلا أن المناسبات واحدة، والممارسات ثابتة قدر الإمكان.. وهذا دليل على التواصل الثقافى لأبناء هذا الشعب مهما كانت المتغيرات.

هناك بعد ذلك تلك الأعياد التى كانت تقام على ضفاف النيل ويمثل النيل بها مكان الاحتفال والمحتفلون هنا هم المصريين الأقباط أما المناسبات فهى: عيد النيروز - شمُّ النسيم - عيد الغطاس.

فكيف كانت هذه الاحتفالات...

١- عيد النيروز القبطى:

والنيروز القبطى أو عيد رأس السنة القبطية كان يتم الاحتفال به فى أول شهر توت من الشهور المصرية القديمة الموافق (١٠-١١ سبتمبر)، وهذا العيد قبل أن يعرف بعيد النيروز القبطى كان عيد رأس السنة الفرعونية، فهو دليل آخر على التواصل الثقافى، فالواقع أن المصريين القدماء، كانوا يبدأوا سنتهم الفلكية بالاعتدال الربيعى، أى فى حلول الشمس فى برج الحمل، وذلك فى يوم (٢٩ برمهات، ٢٥ مارس)، وكانوا يعتقدون أن بدء الخليقة كان فى ذلك اليوم، فلا غرو أن راحوا يحتلفون به احتفالاً عظيماً، وهذا العيد هو الذى عرف فيما بعد بشم النسيم.

ولما ظهر الحكيم المصرى «توت» وجعل رأس سنتهم المدنية موافقا لظهور الشعرى اليمانية مع الشمس، وهو الوقت الذى يتبدى

فيه فيضان النيل، وهو اليوم الأول من شهر توت، رأى المصريون تخليداً لخدمات هذا العالم الجليل، أن يجعلوا رأس السنة المدنية هذا عيداً لهم، لا يقل فى جلالته وروعته عن عيد رأس السنة الفلكية، كما قرروا اعترافا بصنيع هذا الرجل أن يطلقوا اسمه على أول شهر من شهور هذه السنة، فقالوا: شهر توت، واتخذوا اليوم الأول منه عيداً... فكان جميع أفراد الشعب يحتلفون به احتفالاً كبيراً، ليس فقط لأنه كان عيداً وطنياً وشعبياً، بل ولأن الكهنة قد ألبسوه حلة دينية أيضاً بتأليههم توت ثم بتأليههم النيل نفسه»(٢٢).

ولما دخل المسيحيون مصر... مارسوا نفس احتفالياتهم، وحسبوا تواريخهم بالتقويم القبطى واحتفظوا بكل ما فيه من أعياد، ومنها عيد رأس السنة القبطية، وبعد أن تحول التقويم الفرعونى إلى قبطى – وعرف بعيد النيروز القبطى.

أما عن كيفية تسميته بالنيروز، وهل لذلك أثر للاحتكاك الثقافى مع الفرس فهذا ليس مجال بحثه هنا، لكن ما يهم هنا هو التأكيد على التواصل الثقافى بين أجيال الشعب المصرى عبر تاريخه، والتعرف على أصول وممارسات هذا العيد، يبدو أن لهذا العيد نوعين من الممارسة أحدهما رسمى تتم فى قصور ملوك القبط – ويبدو أنه امتداد لما كان يتم فى المعابد فى الشق الدينى من الاحتفالات الخاصة بعيد رأس السنة الفرعونية، وعيد شعبى يقوم به العامة فى الطرقات، أما عن الاحتفال الرسمى فيقول ابن إياس، عن فترة حكم دركون أول ملك من الأقباط حكم مصر «كان دركون هذا فى يوم النيروز، وهو أول السنة القبطية، فإذا أصبح الصباح، يدخل

عليه شخص من غير إذن، ويكون ذلك الشخص حسن الوجه، طيب الرائحة، عليه أثواب فاخرة، ويكون فصيح اللسان فيقف بين يديه، فيقول له من أنت، ومن أين أقبلت، وما اسمك، وما معك، وإلى أين تريد، ولأى شىء وردت؟ فيقول الرجل: أنا المنصور، واسمى المبارك، وإلى الملك السعيد أردت وبالهنا والسلامة وردت، وبالعام الجديد أقبلت» ثم يجلس بين يديه، وكان يصنع ذلك نوع من التفاؤل فى ذلك اليوم.

ثم يأتى بعد شخص آخر، ومعه طبق من الفضة، وفيه شىء من القمح والشعير، والفول، والحمص، والعدس، والبسلة، والجلبان، وفيه قطعة سكر، ودينار ذهب، ودراهم فضة، ضرب ذلك العام الجديد، وفوق الطبق باقات الآس، فيضع الطبق بين يديه، ثم يقدم إليه رغيفاً قد صنع من هذه الحبوب السبعة، فيأكل الملك من ذلك الرغيف، ويطعم من حوله من الوزراء، وأرباب الدولة، ثم يفرق الملك ما فى حواصله من الثياب والفرش، ويجدد غيرها فى ذلك العام، وكانت هذه عادة القبط فى يوم النيروز»[٢٣].

هذا جانب الاحتفال الرسمى أم الاحتفال الشعبى فقد كان يتم على هذا الوجه:

«كان العامة فى مصر فى النيروز، ينتخبون رجلاً يسمونه أمير النيروز، فيطلى وجهه بالدقيق أو الجير، ويركب فى الشوارع على حمار، وعليه ثوب أحمر أو أصفر، ويسير معه جمع كبير، فيتسلط على الناس فى طلب رتبه، وفى يده دفتر مثل دفتر المحتسب، فمن لم يدفع له الرسم، يرشه بالماء ممزوجًا بالأقذار. وكان الناس يضرب

بعضهم بعضًا بالجلود والأقطاع، وترى الفقراء يطوفون فى الشوارع على حين أن الأغنياء يبقون فى منازلهم، ورجال الشرطة لا يعترضون على ذلك، وإن غلط مستور وخرج من بيته، لقيه من يرشه، ويفسد ثيابه ويستخف برمته، فإما أن يفتدى نفسه، وإما أن يتسخ، والناس يرشون الماء فى الحارات، ويحى المنكر فى الدور أهل الخسارات، وكان التلاميذ فى مدارسهم يهجمون على معلمهم، وكثيرًا ما يرمونه فى البئر حتى يفتدى نفسه بالمال»[٢٤].

هذه هى الاحتفالية وعناصرها الدرامية لتشخيص أدوار ترمز إلى العالم الجديد والمنصرم، ومقولات ثقافية تتضمن توزيع ما ملكه الشخص فى العام المنعدم على المساكين والفقراء، واستمر الاحتفال بهذا العيد حتى بعد الفتح الإسلامى، وفى عهد الفاطميين كان هذا اليوم معدودًا من الأعياد والمواسم، وذلك لأنه لم تكن له صبغة دينية بل كان عيدًا وطنيًا[٢٥].

وكان الخليفة ورجاله يشاركون فيه، ويقول المقريزى إنه فى هذا العيد كانت المحال تغلق، والأسواق تتعطل، وتفرق فيه الكسوة لرجال الدولة وأولادهم ونسائهم، كان الإحبال من مواسم لهو المصريين قديمًا وحديثًا، وكان للخليفة الفاطمى قنطرة على النيل تسمى اللؤلؤة، يركب إليها ليشاهد أفراد الناس فى ذلك اليوم، لكن الأعمال المنكرة وأعمال اللهو التى كانت تمارس فى هذا اليوم زادت عن الحد، الأمر الذى دعا بالسلطان الظاهر برقوق فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) إلى إبطال ما كان يعمل فى يوم النيروز، ومنذ ذلك الحين اقتصر الأمر على الاحتفاء بوفاء النيل. ومع

هذا فإن الأهالى على اختلاف ديانتهم، لا زالوا متمسكين بعادة الاحتفال بالنيروز، فيخرج الفلاحون فى الصباح الباكر مصطحبين أولادهم ونساءهم ومواشيهم، وينزل الجميع فى النهر، ويحملون منه الماء إلى بيوتهم تيمنًا وتبركًا بطلقة العام الجديد»[٢٦٦٦].

هذا ما كان من أمر النيروز عيد رأس السنة القبطية، المدنية، لكن هذا العيد اتسم بسمة خاصة لدى أقباط مصر فمن المعروف أن أقباط مصر منذ ٢٩ أغسطس سنة ٢٨٤م قد بدءوا فى إنشاء تقويم قبطى يعرف بتاريخ الشهداء لما رآوه من آيان الظلم وقساوة الاضطهاد التى كان يتفنن فيها المضطهدون واعتبروا حكم ديوكلتيانوس أقسى ملك اضطهدهم، تاريخًا لهم تؤرخ به الوقائع ويسمونه تاريخ الشهداء «لكثرة ما سفك من دماء المسيحيين... ليكون تذكارًا لأولادهم يعرفون فيه أنهم لم يشتروا حريتهم الدينية إلا بدم زكى ثمين»[٢٧]. وقد وافق بداية هذا التقويم بداية السنة المدنية فكان أول توت هو أول العام الخاص بتاريخ الشهداء ونسب إلى النيروز أنه نيروز الشهداء أو الاستشهاد، وتضمنت الاحتفالات القبطية هذا المعنى وإن اقتصر على الكنيسة والصلوات التى تقام بها فى هذه المناسبة.

شم النسيم:

أما ثانى الأعياد التى اتخذت النيل مكانا لها وكان امتدادًا لمصر الفرعونية وما زال يمارس حتى اليوم هو عيد شم النسيم. يقول إدوارد لين:

«من العجيب أن يمارس المصريون المسلمون، عادات دينية أو خرافية فى أوقات خاصة من التقويم القبطى، بل ويحسبون تواريخ

التغيرات الجوية طبقًا للنظام نفسه، فيحسبون زمن الخماسين الذى تكثر فيه الرياح الجنوبية الحارة، أنه يبدأ فى اليوم التالى مباشرة لعيد الفصح القبطى، وينتهى فى يوم العنصره (أو سبت النقطة) فتكون مدته ٤٩ يوم.

ويسمى يوم الأربعاء السابق على هذه الفترة مباشرة «أربعاء أيوب» فيستحم كثيرون فى هذا اليوم بالماء البارد، ويدلكون أنفسهم بالنبات الزاحف المسمى رعرع أيوب، تبعًا للأسطورة التى تقول إن أيوب فعل هذا ليسترد صحته... وكانت هذه العادة وغيرها من العادات التى سأذكرها حالا، خاصة بالأقباط، غير أن الكثير من المسلمين فى المدن وأكثر الريفيين يراعونها الآن»[٢٨].

هذ دليل آخر على التواصل، فأيوب الولى هو شخصية مؤمنة لا يختلف مسيحى أو مسلم على الاعتقاد بما جاء فى قصته عنه، بل له فى وجداننا الشعبى وثقافتنا الشعبية كمصريين الشىء الكثير، هذا من جانب، جانب آخر إن الإسلام، والتأريخ الهجرى، لم يمنعا أن المصريين من العمل بالتقويم القبطى الذى كان فرعونيا فى الأصل قد لا يعرف لين ذلك ولكن لو حاولنا إلقاء مزيد من الضوء على شم النسيم كعيد مصرى قد نجد ما يبرهن ذلك، يقول وليم نظير عن عيد «شم النسيم»، إنه عيد قديم. بدأ أيام قدماء المصريين، وهو يوم بداية السنة المصرية القديمة وبداية السنة الفلكية كما سبق الإشارة إليه – وتصادف أن هذا اليوم كان يجىء مع بداية فصل الحصاد، وموعد تفتح الزهور، فى أول الربيع، وكانوا يسمون هذا اليوم (شمو) فى اللغة الهيروغليفية، وهو اسم لأحد فصول السنة المصرية القديمة، ولما

انتشرت المسيحية فى مصر، حدث أن جاء يوم شم النسيم خلال أيام الصوم الكبير عند المسيحيين، فأجل الاحتفال به إلى ما بعد نهاية أيام الصوم.. ومن وقتها أصبح يوم شم النسيم يأتى دائما يوم الاثنين الذى يلى مباشرة الاحتفال بعيد القيام فى نهاية الصوم الكبير»[٢٩] والتطلع إلى الممارسات الاحتفالية التى كانت تتم سواء فى عيد (شمو) أو فى شم النسيم فى مصر القبطية أو حتى اليوم نجد أنها لم تتغير كثيراً عما كان عليه احتفال الأجداد. «فخروج الشعب فى الصباح الباكر، حاملين معهم الطعام والبيض، والسمك المملح (الفسيخ)[٣٠] والخس، والملانة، وكان البيض عند المصريين القدامى رمزاً لخصوبة الطيور وولادة جيل جديد منه، يوجد رمز لبيضة النعامة لدى المسيحيين يرتبط بالعقيدة المسيحية - حيث كان المسيحيون الأول يستخدمون بيض النعامة وسيلة لتعارفهم على بعض خشية القتل والاضطهاد أما البصل فقد وجدت بعض النقوش الهيروغليفية تشير إلى تقديسه ولذلك كانوا يعلقونه على أبواب المنازل. وفى هذا اليوم كان الجميع يتجهون إلى الحدائق وضفاف النهر (النيل) يركبون المراكب الشراعية، يلهون ويمرحون. ويذكر نفس الممارسات «وليم لين» حيث يقول «يحتفل بـ«شم النسيم» فى اليوم الأول من الخماسين، فيقوم المصريون، وخاصة النساء، مبكرين فى هذا اليوم فيكسرون بصله ويشمونها، ويبكرون بالذهاب إلى الريف المجاور، راكبين أو راجلين، أو يتنزهون فى النيل، ويتجهون إلى الشمال على العموم ليتنسموا النسيم، أو كما يقولون، ليشموا النسيم، وهم يعتقدون أن النسيم فى ذلك اليوم، ذو تأثير مفيد عجيب»[٣١].

هذا هو شم النسيم ثانى الأعياد والاحتفاليات المصرية ذات الجذور الفرعونية والتى ما زالت تمارس حتى اليوم.

أما ثالث هذه الأعياد والمرتبط بالأقباط فى مصر كمؤدين أو محتفلين والنيل كمكان للاحتفال، فهو عيد الغطاس.

عيد الغطاس:

وعيد الغطاس من الأعياد القبطية المرتبطة بالعقيدة المسيحية، ويحتفل الأقبال به ليلة ١١ طوبة التى توافق ١٨ أو ١٩ يناير، ويعتبر هذا العيد بالنسبة للمسيحيين واحد من الأعياد السيدية الكبرى، وهو الثالث فى الأهمية بعد القيامة والميلاد»[٣١] والتسمية الغالبة لهذا العيد عن الآباء هى (عيد الأنوار) ولا تزال الكنيسة حتى اليوم ترمز إلى مفهوم الأنوار الآلهية فى عيد الغطاس بالشموع الكثيرة المضيئة التى نستخدمها فى الاحتفال بالطقس وفى البيوت أيضا يتسابق الجميع فى إيقاد الشموع، ولاقتران الظهور الآلهى بمياه النهر اعتبرت الكنيسة أن هذا العيد بمثابة تقديس للمياه[٣٢] وهذا هو تذكار عماد السيد المسيح فى نهر الأردن حيث قام بتعميده بحيى ابن زكريا زكريا (يوحنا المعمدان) ومن العادات التى كانت متبعة فى الاستحمام فى النيل أو إحدى الترع.. كما جرت عادة الأقباط فى عيد الغطاس أن يأكلوا القلقاس وأن يمتصوا القصب[٣٣]، ويضيف المسعودى فى كتابه «مروج الذهب» عن هذا العيد فيقول: «إنه حضر سنة ٣٣٠ هـ ليلة الغطاس بمصر وكان محمد بن طفج الأخشيدى فى داره المعروفة بالمختار فى الجزيرة، وقد أمر فأسرجت المشاعل على شاطئ الجزيرة، ومصر غير ما أخرج الناس وقد حضر هذا

الاحتفال مائة ألف شخص من مسلمين ونصارى بعضهم فى النيل والبعض الآخر فى الدور أو على الشاطئ، كل بما يمكنه من المآكل والمشارب والملابس، والآت الذهب والفضة والجواهر، والملاهى والقصف ويصفها بأنها أحسن ليلة تكون بمصر. وأشملها سروراً ولا تغلق فيها الدروس ويغطس أكثرهم فى النيل ويزعمون أن ذلك أمان من المرض ونشره من الدواء»[٣٤].

ويبدو أن هذا الحفل قد أبطل فى عهد المماليك الشراكسة.

خاتمة:

هذه هى الاحتفاليات الشعبية فى مصر القبطية والتى ارتبطت بالنيل كمصدر للخير وعطاء للوادى، أو كمكان للاحتفال، وكما رأيناه فهذه الاحتفاليات هى واحد من الممارسات الثقافية الشعبية التى تؤكد على تواصل وأصالة هذا الشعب الذى كان وما زال له من الجذور الثقافية الممتدة لآلاف السنين الكثير بها عاش وعليها يحيا... كشعب له كيان واحد ووحدة وطنية واحدة تمتد جذورها فى أعمق أعماق وجدان هذا الشعب العظيم.

المراجع

١- ابن إياس: بدائع الزهور جـ١ ط٢ (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٢).

٢- إدوارد وليم لين: المصريون المحدثون، ت: عدلى نور (دار النشر للجامعات العربية - القاهرة ١٩٧٥).

٣- راغب عبد النور: نيروز الاستشهاد (مكتبة المحبة - القاهرة - بدون).

٤- رياض سوريال: المجتمع القبطى فى مصر (مكتبة المحبة - القاهرة - بدون).

٥- زكى شنودة: موسوعة تاريخ الأقباط والمسيحية (معهد الدراسات القبطية - القاهرة - بدون).

٦- فؤاد عبد المعطى الصياد: النيروز أثره فى الأدب العربى (دار الأحد - بيروت - ١٩٧٢).

٧- عبد الغنى الشال: عروسة المولد (دار الكتاب العربى - القاهرة ١٩٦٨).

٨- القس/ متى يوحنا: تاريخ الكنيسة القبطية (مكتبة المحبة - القاهرة - بدون).

٩- محمد حمدى المناوى: نهر النيل فى المكتبة العربية (دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٨).

١٠- محمد سالم: على هامش أعياد النيل (مقال: مجلة الثقافة - القاهرة ٢٧ سبتمبر ١٩٣٩).

١١- المقريزى: الخطط جـ١ (مطبعة دار الشعب - القاهرة - بدون)

١٢- وليم نظير: العادات المصرية بين الأمس واليوم (دار الكاتب العربى - القاهرة - بدون).

١٣- فيلم وداعا للنوبة - فيلم تسجيلى عن هجرة أهل النوبة.

١٤- مقابلة مع الراهب يؤنس السريانى (دير السريان - وادى النطرون - ١٩٩٣/١/٢٩).

الهوامش

(١) القس متى يوحنا: تاريخ الكنيسة القبطية (القاهرة - مكتبة المحبة - بدون) ص ٧.
(٢) نفس المرجع السابق، ص ٩.
(٣) نفس المرجع السابق، ص ١٤.
(٤) زكي شنودة: موسوعة تاريخ الأقباط والمسيحية (القاهرة: معهد الدراسات القبطية بدون، ط) ص ٣٤ وما بعدها.
(٥) نفس المرجع السابق، ص ٣٥.
(٦) فيلم تسجيلى عن النوبة «وداعا للنوبة».
(٧) المقريزى: الخطط: جـ١ (القاهرة - مطبعة دار الشعب - بدون) ص ٦٨-٦٩.
(٨) محمد حمدى المناوى: نهر النيل فى المكتبة العربية، (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - بدون) ص ١٥٨.
(٩) راغب عبد النور: نيروز الاستشهاد (القاهرة -مكتبة المحبة - بدون) ص ١٠.
(١٠) تاريخ الكنيسة القبطية، مرجع سبق ذكره، ص ٤٤٩.
(١١) نيروز الاستشهاد، مرجع سبق ذكره، ص ١٠.
(١٢) د. محمد سالم: على هامش أعياد النيل (القاهرة - مجلة الثقافة عدد ٣٧ - السنة الأولى - ١٢ سبتمبر ١٩٣٩) ص ٢٠-٢١.
(١٣) الراهب يؤنس السريانى: (دير السريان - وادى النطرون - لقاء شخصى فى ١٩٩٣/١/٢٩).
(١٤) إدوارد وليم، المصريون المحدثون: ترجمة: عدلى نور (القاهرة - دار النشر للجامعات العربية - ١٩٧٥ - ط ٢) ص ٤١٥.
(١٥) ابن إياس: بدائع الزهور (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب -

١٩٨٢) جـ١ ط٢ ص ١١١.

(١٦) تاريخ الكنيسة القبطية: مرجع سبق ذكره، ص ١٤٧.

(١٧) نهر النيل فى المكتبة العربية، مرجع سبق ذكره، ص ١٢٦٦.

(١٨) عبد الغنى الشال: عروسة المولد (القاهرة: دار الكاتب العربى ١٩٨٦) ص٩٧.

(٢٩) وليم نظير: العادات المصرية بين الأمس واليوم، (القاهرة - دار الكاتب العربى - بدون) ص ٥٠.

(٢٠) نفس المرجع السابق، ص ٤٨.

(٢١) تاريخ الكنيسة القبطية: مرجع سبق ذكره، ص ١١٥.

(٢٢) فؤاد عبد المعطى الصياد: النيروز وأثره فى الأدب العربى (بيروت - دار الأحد، ١٩٧٢) ص ١١٥-١١٦.

(٢٣) بدائع الزهور: مرجع سبق ذكره، ص ٨٧.

(٢٤) النيروز وأثره فى الأدب العربى، مرجع سبق ذكره، ص ١٢٣.

(٢٥) نفس المرجع السابق، ص ١٢١.

(٢٦) نفس المرجع السابق، ص ١٢٤.

(٢٧) تاريخ الكنيسة القبطية: مرجع سبق ذكره، ص ١٨٠.

(٢٨) المصريون المحدثون...، مرجع سبق ذكره، ص ٤١٣-٤١٤.

(٢٩) العادات المصرية، مرجع سبق ذكره، ص ٤٧.

(٣٠) من زيارة لدير براموس.. لوادى النطرون، ١٩٩٣/١/٢٩.

(٣١) المصريون المحدثون، مرجع سبق ذكره، ص ٤١٤.

(٣٢) نفس المرجع السابق، ص ١٢٥.

(٣٣) رياض سوريال: المجتمع القبطى فى مصر (القاهرة - مكتبة المحبة) ص ٤٠٩.

(٣٤) نهر النيل فى المكتبة العربية، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٧.

المحور الرابع:

الحكايات والأمثال الشعبية

(١)

حكايات شعبية سعودية

من الحكايات الشعبية المنتشرة فى المملكة العربية السعودية، والتى تروى للأطفال حكايتى «الخنفاسية، والبسة والكلب» وقد روتهما الصحفية حياة عنبر.

وبدراسة هاتين الحكايتين نجد أنهما من حكايات الحيوان ذات المغزى الأخلاقى والتربوى، كما يمكن توظيفهما لتفسير بعض صفات الحيوان بطل الحكاية، كما يمكن اعتبارهما من جانب آخر نموذجا للحكاية الشعبية من حيث بناء الحبكة، واشتمالهما على بعض عناصر من عناصر حكايات أخرى، والتماثل والتوافق بين بعض العناصر المتداخلة نتيجة للتداخل الثقافى بين الجماعات الشعبية.

بناء الحبكة فى الحكاية

يلاحظ أن بنية الحبكة فى الحكاية الشعبية هنا نموذج لبناء

الحبكة فى الحكايات الشعبية عامة، تبدأ بتمهيد يتضمن ذكر الله، والاستغفار من الخطأ والذنب. فى بعض الحكايات نجد أيضا الصلاة على النبى - صلى الله عليه وسلم - ذلك على اعتبار أنها ذات هدف أخلاقى.

ثم ينتقل التمهيد بعد ذلك إلى عالم الحكاية الشعبية حيث المكان غير محدد والزمان «هو سالف العصر والأوان» كما يقول الراوى «كان ياما كان يا سعد يا إكرام فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان».

ويستكمل التمهيد باستعراض الشخصيات فى الحكاية.. يعرف بهم وبخصالهم وصفاتهم المميزة. ثم يبدأ الراوى فى سرد أحداث حكايته والتى تكون غالبا من شخصيتين فقط، ففى حكاية الخنفسانة على سبيل المثال نجد أن الأحداث تتم فى الخنفسانة وأمها - ثم الخنفسانة وكل خطيب على حدة - وحتى مع وجود شخص ثالث فإنه لا يتدخل فى الحدث، ففى حكاية الخنفسانة نجد أن السلطان يوجه حديثه إلى الخنفسانة فى وجود الفأر ويخصها بالحديث وحدها ثم ينتقل إلى الفأر. تنحصر الشخصيتان الرئيسيتان فى الحكاية فى حدود الشخصيات الخيرة التى تحمل كل القيم المقبولة اجتماعيا. والشريرة التى تحمل كل القيم والخصال المرفوضة اجتماعيا.

فالأم فى حكاية الخنفسانة تعمل وتكد وترعى ابنتها، الخنفسانة كسولة مدللة لا تساعد الأم، بالمثل فى حكاية البسة والكلب نجد البسة مثال لقديم الخير والكلب للقيم المرفوضة، وتنتهى الحكاية غالبا بالدرس الأخلاقى المراد تلقينه للأطفال من خلال عناصر الحكاية،

والذى يخضع دوما للقانون الأخلاقى للشعب أو الدستور الذى يجازى المصيب فى حينه ويعاقب المسىء فى حينه أيضا مع الإبقاء على باب التراجع عن الخطأ والتوبة مفتوحا أمام من يرغب أن يعود لصوابه، وذلك تبعا للنصيحة التى تقدمها الحكاية فى تمهيدها عندما يطلب القاص من الأطفال «اللى عليه ذنب وخطأ يقول أستغفر الله».

التماثل والتوافق بين عناصر الحكاية الشعبية

فى كتاب الحكاية الشعبية الكويتية المقارنة يذكر صفوت كمال فى صفحة ٤٠٤ حكاية تحت عنوان «الخنفسة»، تنحصر عناصرها الأصلية فى:

- رغبة أخنفسية (خنفسانة) فى الزواج.
- جلوسها أمام باب المنزل على الطريق فى انتظار العريس.
- مرور عدد من الشخصيات غير المناسبة لها.
- الخنفسانة ترد على إهانات الخطاب.
- زواج الخنفسانة فى النهاية بمن يصلح لها وهو الفأر.
- بسبب عدم الطاعة والدلع تتسبب الخنفسانة فى إيذاء نفسها.

ومن هذه العناصر نتبين التمثل بين عناصر حكاية أخنفسية الكويتية وعناصر حكاية الخنفسانة السعودية، الأمر الذى يؤكد وجود التماثل والتوافق بين الحكايات الشعبية فى منطقة الخليج العربى.

وإن كانت لغة كل من الحكايتين هى اللهجة المحلية إلا أن هناك توافقا تاما فى تلك الجملة التى ترويها الخنفسانة على خطابها (الخنفس خنفس أمك البقرة تنطح أمك) بنفس النص فى الحكايتين.

العناصر المثيرة والبنية الاجتماعية

وإن كان التماثل فى الحكايتين واضحا بين العناصر الأصلية، فإن الاختلاف ينحصر فى تلك العناصر المثيرة والتى ترتبط بالبنية الاجتماعية لمجتمع القص، ففى الحكاية الكويتين حيث عالمْ التجارة هو السائد فإن خطاب الخنفسانة يكونون أيضا من التجار (البقال.. والعطار..) أما فى الحكاية السعودية فالخطاب من الحيوانات الموجودة فى البيئة (الجمل - الحمار - الكلب - الديك..).

التداخل الثقافى فى عناصر الحكاية الشعبية

فى حكاية البسة والكلب «نجد مثالا واضحا على التداخل الثقافى بين الحضارات المختلفة فالقطة تسمى فى القصة «بوسى كات» وهو اسم أجنبى على اللغة العربية لكنه أصبح متواترا نتيجة التداخل الثقافى مع الثقافة الأجنبية واكتسبت شخصية القطة نتيجة لهذا التداخل دلالات هذا اللفظ وأصبحت القطة (البسة) تتميز بالدلال والجمال وهى دلالة لفظ (بوسى كات)».

أيضا (الحنانة) وخبزها وتوزيعها على الأطفال، هى ظاهرة اجتماعية كانت منتشرة فى المجتمعات العربية حين كان الخبز يعد فى المنازل.. ونصوص الحكايات السعودية كما روتها الصحفية حياة عنبر.

- باللهجة المحلية هى:

حكايات العمة آمنة.

حكاية الخنفسانة

وحدو الله.. لا إله إلا الله.. واللى عليه ذنب ولا خطأ يقول أستغفر الله وكان ياما كان يا سعد يا إكرام فى قديم الزمان

وسالف العصر والآوان.. كان فيه خنفسانة تعيش مع أمها.. وكانت الخنفسانة كسولة.. كسلانة.. ومتدلعة.. ما تحب تساعد أمها لا فى عمل البيت ولا فى عملها.. والأم كانت خياطة.. تخيط الكرت وترسلها لأصحابها مع خنفسانة الكسلانة.. وخنفسانة ما لها شغل إلا الدلع وطلب الفلوس من أمها.. تصرفها على العياقة.. وطول اليوم تظل فى مرايتها تتكحل وتتحمر.

وفى يوم ذات الأيام جاءت خنفسانة لأمها وقالت لها.. يا أمى أبغى أتجوز.. ضحكت أمها وقالت لها.. لكن أنت لسا صغيرة يا خنفسانة.. زعلت خنفسانة وقالت لأمها:

يا سلام.. أنا مانى صغيرة أبدا.. أنا كبيرة كبيرة ولازم أتجوز.. قالت لها أمها وإيش تبغى تسوى.

طلت خنفسانة فى المرايا.. وقالت لأمها.. أبغاكى يا أمى تخيطى لى كرتة حمرة.. وألبسها وأقعد جنب الباب.. يمكن يجى لى العريس.. قالت لها أمها.. ما تبغى يا خنفسانة.

وخيطت لها الأم الكرتة الحمرة.. فرحت بيها خنفسانة.. لبست خنفسانة الكرتة.. واتكحلت واتحمرت وطلت فى مرايتها وانبسطت.. من حمرة خدودها.. وفى رأسها حطت شريطة كمان حمرة لون الكرتة.. وعلى باب بيتها حطت كرسى وقعدت عليه وقال إيه حطت كمان رجل على رجل وقعدت تتدلع يمين وتتدلع شمال.. وشوية وسمعت صوت إيه يناديها.. صوت ضخم كبير يقولها.. يا خنفسانة يا متحمرة.. تتجوزينى.. وكان هذا صوت.. الجمل.. طلت فيه من طراطيف عيونها وقالت له:

- الخنفس خنفس أمك.. والبقرة تنطح أمك أنا اسمى صفية..

والكحلة فى عينى وفية.. حط المهر فى كمى.. واطلع أشاور أمى طلعت خنفسانة لأمها.. مبوزة.. ومكشرة.. وزعلانة.. قالت يا أمى جانى عريس.. بس صوته كبير.. كبير.. وعيونه كبيرة كبيرة.. وديله صغير.. صغير.. وبطنه يا أمى قد الزير.

قالت لها أمها.. يا خنفسانة انزلى ورجعيلوا المهر دا ما ينفعك نزلت خنفسانة وأعطت الجمل مهره.. وقالت لم ما أبغى اتجوزك.. علشان أنت كبير.. كبير.. ومشى الجمل.. وقعدت خنفسانة تستنى.. العريس.. شويتين جاها الحمار.. قالها.. يا خنفسانة تتجوزينى.. طلت له خنفسانة وقالت له زى ما قالت للجمل.. وحط لها الحمار المهر فى كمها.. وطلعت الخنفسانة لأمها.. أمها قالت لها هادا الحمار ما ينفعك.. نزلت مرة ثانية للحمار وأعطته مهره ورفضته.. وقعدت تستنى تاتى العريس.. جاها الكلب والديك.. وحصل معاهم زى ما حصل مع الجمل والحمار.. يعنى رفضتهم خنفسانة.

طلعت حنفسانة لأمها.. قالت لها.. يا أمى أبغاكى تفصلى لى كرته لونها أزرق.. بلكن الحمرة ما نفعتش.. وبلكن يجى عريس ترضى أنت عنه قالت لها أمها.. طيب يا خنفسانة.

وفى تانى يوم لبست خنفسانة كرتتها الزرقة ونزلت وجلست على الكرسى تستنى حتى جاء الظهر.. طفشت خنفسانة لانو الظهر جه.. وما فى عريس جاها.. شالت كرسيها ومشيت تبغى تلع بيتها.. ولمن دار ظهرها.. سمعت صوت يناديها.. ومن وراها.. ويقول لها يا خنفسانة تتجوزينى.

حطت خنفسانة الكرسى واستدارت طلت لقت فار صغير.. جسمه ناعم.. ناعم.. ولونه بنى وعيونه بتبرق.. جاءت عيونها فى عيونه.. حست أنوها ده فارس أحلامها اللى قعدت تستناه.. قالت له بدلع ايش تبغى منى.. قالها مرة ثانية.. يا خنفسانة تتجوزينى.. ضحكت خنفسانة وتأكدت وقالتلوا بصوت مستحى.. «الخنفس خنفس أمك والبقرة تنطح أمك أنا اسمى صفية والكحلة فى عينى وفية».. حط المهر وطلعت على الدرج تقفز من الفرح.. كل درجتين تطلعهم سوا.. شافتها أمها فرحانة.. قالت لها.. ايش بك يا فرحانة كده يا خنفسانة.. قالت لها.. جانى عريس يا أمى عيونه صغيرة.. صغيرة.. وجسمه ناعم.. ناعم.. وديله طويل طويل.. وبطنه قد الليمونة.

قالت لها أمها.. خلاص يا خنفسانة اتجوزيه.

لمت الخنفسانة ملابسها بسرعة.. وودعت أمها ونزلت للفار تفرحه.. قالت له أمى رضيت عليك يا عريس.. قلها هيا اركبى على ظهرى عشان نروح بيتنا..

وفى الطريق بص لها الفار وقالها.. انزلى.. لازم أروح آكل من مخزن السلطان.. وخليك جنب النهر بس انتبهى تطيحى فيه.

ترك الفار خنفسة جنب النهر وراح مخزن السلطان.

وقصر السلطان كان بيطل على النهر.. خنفسانة كانت فرحانة وراحت تتمشى وتنط جنب النهر.. وفجأة طاحت فيه وهيه ما تعرف تسبح.. وصارت بدها تغرق.. طلت على قصر السلطان.

شافت السلطان جالس فى الطاقة.. صارت تصرخ.. وتقول له.. يا سلطان.. يا أبوابا.. قل للفار أبو دنه ست البيت فى غلبه.

تصرخ وتصرخ.. والسلطان يضحك وتصرخ وتصرخ الين سمعها الفار خرج يجرى على النهر.. لقى خنفسانة بدها تغرق نزل لها.. ديله الطويل.. مسكت خنفسانة ديل الفار الطويل وطلعت عليه والسلطان بيضحك عليهم.

نادى السلطان وقال لها يا خنفسانة دا جزاء اللى ما يسمع الكلام.. وأنت يا فار لازم تخلى بالك من مرتك وتعلمها تسمع كلامك وكمان يا فار.. لازم ما تسرق من مخزنى أكلك استحى الفار من كلام السلطان واستحت خنفسانة وقالت للفار.. أنا لازم دايمن أسمع الكلام.

وأخذ الفار مرتو.. وراح بيتهم.. وعاشوا فى التبات والنبات.. وخلفوا خنافس وخنفسات.. وتوتة توتة خلصت الحدوتة.

حكاية البسة والكلب

وحدوا الله

لا إله إلا الله.

– اللى عليه ذنب وخطأ يقول أستغفر الله.

– أستغفر الله.

كان ياما كان يا سعد يا إكرام فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان بسة.. وكلب جيران..

البسة كانت طيبة.. طيبة.. ولطيفة.. لطيفة.. ما عندها مكر ولا تحب تتكلم فى أحد من الحيوان.. لكده كانت كل من يعرفها يحبها ويحبها كمان علشان هى نظيفة بيتها نظيف جسمها نظيف كل لحظة تغسله بلسانها.. حين تحس أنها محتاجة لحمامها كما لما تكون تبغى

تروح تقضى حاجتها.. يعنى لما تبغى تستعمل حمامها علشان تتخلص من فضلاتها زى ما الإنسان يتخلص من فضلاته.. تذهب البسة إلى مكان خال من العيون.. ويكون فيه تراب.. تعمل لها فى التراب حفرة.. وبعد ما تنتهى تدفن الحفرة.. حتى لا تخرج الأشياء اللى فيها لارجل المشاة ومن يستعمل الطريق..

كمان كانت البسة تذكر الله فى كل لحظة من لحظات عمرها.. وكلنا سمعناها وهى تقرقر.. قرقر.. قرر.. ولما كانت البسة نظيفة وبتذكر الله.. يبقى لازم كمان تكون واخدة بالها من نفسها.. يعنى مدلعة.. طول ما هى عاملة اللى عليها من واجبات يبقى لازم تدلع نفسها.

كانت البسة تحب الدلع والنوم وأن حصلت فرصة تنام فى أحسن مكان.

البسة بحكم أنه حيوان ساعات يخربش بأظافره الفرش والكنبات.. لأنه لازم له رعاية ولما كان الحيوان يعيش معانا فلابد أن تذهب به إلى الطبيب البيطرى من حين لآخر.. ربما يكون حامل لمرض معدى.. وكمان لقص ظوافرها.. ولما نأخذ البسة لتطعيمها ونقص لها الظوافر تعيش وديعة ظريفة.. لكن برضه نحاسب لأن العدو فى طبعها.. يعنى لو أتأخرنا عليها فى الطعام.. فإنها ممكن تسرق أكلها عكس الكلب الذى لا يسرق صاحبه وحتى لو مات من الجوع.

وحين نعود للبسة الظريفة بوسى كات وهذا كان اسمها.. كان الكلب اللى اسمه فهمان اللى هو والبسة جيران.. يغير منها غيرة

شديدة وطول اليوم يتبعها من مكان لمكان.. يزعجها ويخوفها.. عارف أن البسة تخاف من الكلب.. المهم كان فهمان دايما يضايقها ويعايرها بأنه أذكى منها وفيه وفاء أكثر منها.. والبسة كانت تخاف منه تجرى عن طريقه لما تشوفه.. وتحاول أبدا تشوفه.

وفى يوم يا حلوين.. قامت البسة من نومها مبكرة.. تنظف نفسها وصلت الصبح وخرجت تتمشى زى عادتها.. بصت بعينها يمين وبصت شمال.

لحظت أن فهمان جالس قدام بيته.. خافت وقالت أرجع تانى.. قام وقف لها فهمان وقال لها..

– انتى رايحة فى يا بوسى كات.. قالت له.

– أبغى اروح أتمشى وأدور لى على حاجة أكلها علشان أنا جيعانة.

وما عندى أكل.. ضحك وقال لها..

– بس اصحى تسرقى من أحد أكله.. قالت له.

– موكل البيس حرامية. قال لها.

– كلكم حرامية وأشرار وصرخ فيها.. هو.. هو..

أسرعت بوسى كات بالهرب من أمامه.. وعيونها الجميلة بالدمع مليانة دخلت بوسى كات للغابة القريبة من مكان سكنها.. جلست واضعة رأسها على يديها حزينة وتفكر.. ليش الكلب الهوهو فهمان يكرهها وكل جنسها.

ومرت عليها فترة وهى جالسة.. اشتد عليها الجوع وقرصها.. كانت تدور فى الأرض على شىء تأكله.. حفرت حفرة بظوافرها..

وإذا بها تعجب وتدهش.. ليش لأنها لمن حفرت حنت يديها.. حفرت حفرت حنت رجليها.. من الاندهاش طالعت لربها كحل لها عينها.. مشت لقت قدامها قصر كبير كبير.. دخلت قالوا لها هادا بيت السلطان.. وأعطوها لولو ومرجان.. خرجت مندهشة شافت قصر تاني كبير.. كبير قالوا لها إن هادا بيت الوزير وأعطوها صحنين فطير وبعدين شافت مكان فيه نيران وناس تدخل تندر دخلت فيه.. قالوا لها هادا فرن للعيش.. سلم عليها الفران واعطاها حنانة.. والحنانة يا أولاد قرص صغير كانوا الناس أول يعملوا الخبز فى البيت ويرسلوه إلى الفران أول يعملوا الخبز فى البيت ويرسلوه إلى الفران علشان يتخبز وتعمل الأم قرص صغير لكل طفل فى البيت ويسموه حنانة المهم.. بوسى كات اندهشت من كل اللى جرالها.. وأخذت كل ما حصلت عليه وراحت لبيتها.. وهى تشكر الله على هادا الرزق وصلت بوسى كات.. لبيتها.. لقت جارها الكلب فهمان.. نائم مكانه كسلان لكنه لمن حس بيها نط وقف أمام عينها.. وقال لها..

– الله الله يا بوسى كات فين رحتى.. أشوفك مكحلة العيون.. وحنية اليدين والرجلين.. وايش كل هادى الخيرات اللى معاك هه.. يا ترى كيف حصل هادا كله.

زعلت البسة بوسى كات.. ونزلت دموعها.. لأنها أحست أن فهمان بيهينها وبيتهمها.. قالت فى نفسها أحسن أحكى له الحكاية من أولها.. جارته وقالت.. ذهبت للغابة بعد ما تركتك وهناك حفرت حفرة اتحنت يدينى.. حفرت حفرت اتحنت رجلينى.. طالعت لربى

فكحلت عينى.. رحت بيت السلطان أعطوني لولو مرجان.. رحت بيت الوزير أعطونى صحنين فطير.. رحت للفران أعطاني حنانة.

اندهش الكلب الهوهو فهمان وفى نظرته بأنه أنه ما صدق كلام بوسى كات.. وقف على رجوله وقال لها.. أنا رايح أجرب وأعرف أن كنت صادقة ولا كدابة.

جرى الكلب فهمان على الغابة قلبه مليان حقد على بوسى كات وحفر وحفر لكن حدث شيء عجيب.. ايش هو.. هو أنه لمن حفر حفر انكسرت يدينوه وحفر وحفر.. انكسرت رجلينه.. طالع لربه عمالوه عيونه.. راح بيت السلطات دردبوه من الدرجان.. راح بيت الوزير دردبوه من الزير.. راح عند الفران مسعوه يصرخ فى العمال خدوا هادا الكلب وسط الفرن هرب الكلب الهوهو فهمان على بطنه وهو حزين تعبان.. فكر عقله بسرعة.. وسأله ضميره أنت ليش يا كلب يا هوهو فهمان صار لك كل هادى الأشياء وبوسى كات حصلت على كل الخيرات.

جاوبه ضميره الصاحى.. لأنه يا فهمان حقود وشرانى، وماتحب الخير لغيرك وكمان تشوف أى حد.. إنسان كان ولا حيوان حتى تصرخ.. هو .. هو.. وتخوف الجميع.. وكمان يا كلب يا فهمان دايما تظلم بوسى كات وهى تحبك وأنت دايما تحفر لها الشر فى طريقها.. نزلت دموع الكلب الهوهو فهمان.. وعرف أنه غلطان فى حق نفسه قبل غلطه فى حق بوسى كات.. رفع وجهه إلى السماء وقال يا رب يا حنان سامحنى أنا الضعيف الحيوان وأغفر لى ذنبى فى حق بوسى كات.. سمع صوت عرف أنه صوت العقل يقول له أسرع إلى بوسى

كات.. واطلب منها السماح لأنك.. أذيت كثير.. ولم تحفظ حقوق الجار كما أمر دينك ونبيك..

زحف الكلب هوهو فمان على بطنه حتى وصل إلى بيت بوسى كات.

ردت عليه وهى خايفة وقالت له.. إيش تبغى يا كلب يا هوهو فهمان.. حرام عليك لا تضايقنى.. سمعته يبكى وينوح طالب منها السماح.. وقال لها تعالى شوفى ايش صار بحالى.. وبكى الكلب الهوهو فهمان.

خرجت تجرى البسة بوسى كات.. ولما أنه على هادى الحال أخذت تبكى وتواسيه قال لها.. أرجوكى تسامحينى على كل اللى عملتو ليكى وتطلبى من ربنا أن يسامحنى.. أنا عرفت أن أذية الغير شىء موطيب واللى يعرف خطأه ويستغفر ربه سيكافئه ربه ويسامحه.

رفعت بوسى كات يديها الصغيرتان وعيناها الجميلتان وقالت يا رب من عطى بلا حساب.. وتغفر إذا كان مخلوقك أواب.. اغسل برحمتك وقدرتك كل ذنوب وخطايا الكلب الهوهو فهمان.. وأنا يا ربى يا خالقى سامحته من كل قلبى.. وخرجت مع الكلب الهوهو فهمان إلى الغابة وجلس ليستغفر الله كثير.. وتستغفر له وتسامحه.. وبينما كانت دموعه تنزل من حزنه رفع رأسه إلى السماء.. فعاد إليه بصره بقدرة الخالق ورحمته.. قالت له بوسى كات عيونك اتكحلت يا كلب يا هوهو يا فهمان.. ومن الفرحة حفر حفر عادت يدينه.. حفر جفر رجعت رجلينه.. قفز مع بوسى كات لبيت السلطان أعطوه لولو

ومرجان.. راح بيت الوزير أعطوه صحنين فطير.. راح عند الفران أعطاه حنانة.. سجد لله شكر وامتنان.

ودعاها إلى أن تدخل وتأكل معاه لقمة تربط بينهما بصداقة وتعاهدا على أن يحفظ كل منهما حقوق الجار وعاشا فى التبات والنبات وجابوا صبيان وبنات.. لمن كل واحد منهم أتجوز.. وتوتة توتة خلصت الحدوتة.. حلوة ولا ملتوتة.

إن كانت حلوة غنو لى غنوة.. وإن كانت ملتوتة احكو لى حدوتة فى الزيت محطوطة.

(٢)
صورة السلطة فى المثل الشعبى

• مدخل

تشكل السلطة وعلاقاتها بالجماعة الشعبية واحداً من أهم العلاقات التى تعتبر رافداً خصبًا يغذى الكثير من الإبداعات الأدبية والفنية، خاصة وأن السلطة والجماعة الشعبية يشكلان دوماً طرفى صراع لا ينتهى، صراع بين سلطة تحاول اقتناص حقوق الجماعة من أجل تحقيق السيطرة والسيادة التامة، وجماعة تحاول - كلها أو بعضها - استرداد تلك الحقوق والمطالبة بالمزيد إن أمكن.

انعكست أبعاد هذا الصراع، الكامن أحيانًا والمعلن أحيانًا، بدوافعه ووسائله على الإبداع العام للجماعة الشعبية سواء أكان إبداعًا شعبيًا أو أدبيًا فنيا رسميًا، فحفل الكثير من أشكال التعبير الشعبى الأدبى - الأسطورة، السيرة، الحكاية، المثل، النادرة.. إلخ - بكثير مما يعبر عن هذه العلاقة، ومفهوم الشعب لها سلبًا أو إيجابًا،

فجاءت الصورة الساخرة من هذه العلاقة، بجانب تلك التى تحاول رصدها وتحديد أمانى وآمال الشعوب فيما يجب أن يكون عليه الحكم العادل والحاكم العادل.

ذلك الحاكم الذى يأتى وفقًا لأمانى وآمال الشعوب، يحقق رفاهيتها وأمنها وآمالها، ذلك الحاكم الذى يقول عن صورته المثل الشعبى:

«أسيادى وأسياد أجدادى اللى يعولوا همى وهم أولادى» مثل هذا الحاكم له الطاعة والولاء.. وهنا فى هذا البحث سوف نحاول التعرف على تلك الصورة التى توضح العلاقة بين الشعب والسلطة من وجهة نظر الشعب وما تم طرحه فى المثل الشعبى باعتباره واحداً من أشكال التعبير الشعبية التى تلخص حكمة الجماعة.

السلطة والشعب

يعرف سيد عويس السلطة بأنها «القدرة القانونية على ممارسة النفوذ على فرد أو جماعة، ومن وسائلها إصدار الأوامر والنواهى ممن يملكها إلى الخاضعين لها، ومراجعة أعمالهم، وإثابتهم أو عقابهم[(١)].

فالسلطة حسب هذا التعريف هى ممارسة النفوذ بمساعدة القانون لمجموعة من الأفراد أو لفرد، على باقى أفراد الجماعة وتخويل الحق لهذه الجماعة المتسلطة على الإثابة والعقاب، وقد تطورت السلطة بهذا المفهوم عبر التاريخ البشرى من السلطة الأبوية فى المجتمعات الأبوية إلى سلطة شيخ القبيلة ورئيس العشيرة وحاكم المدينة إلى سلطة رئيس الدولة الذى كانت السلطة مركزة فى يده خلال عهود الحكم.

وقد عانى الشعب المصرى عبر عصوره التاريخية وتعاقب الدول الأجنبية على حكمه، فعلى طوال تاريخ مصر السياسى منذ انتهاء حكم الأسرة الحادية والثلاثين لمصر القديمة (٣٣٣ ق.م) وغزو الإسكندر الأكبر لمصر عام ٣٣٢ ق.م، ومنذ ذلك التاريخ، لم يحكم مصر واحد من أبنائها، فبعد الرومان جاء البطالمة، ثم البيزنطيون ثم دخل الإسلام مصر عام ٦٤٠م، حتى قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ واسترد أبناء مصر حكمها عام ١٩٥٢.

وطوال هذه الحقبة التاريخية الطويلة انعكست آثار العلاقة بين الحاكم والمحكوم فى مصر على وجدان الشعب المصرى، واستطاع الشعب المبدع أن يصوغ هذه العلاقات ويعبر عما يجيش فى وجدانه من انفعالات ورؤى فى أشكال التعبير الشعبى المختلفة والتى أحسن صياغتها وتوظيفها للتعبير عما يجيش فى وجدانه ولم يقتصر الأمر على الإبداع الشعبى، بل تعداه إلى الإبداعات الأدبية الفنية ومنها المسرح وقبله أشكال الفرجة الشعبية التى كانت منبرا آخر استطاع الشعب من خلال مثقفيه ومبدعيه أن يعبر أيضا عن أحلامه وآماله وهمومه وقضاياه التى تشكل مفهومه عن العلاقة بين السلطة والشعب.

طبيعة السلطة فى مصر

منذ حكم الفراعنة لمصر، والمجتمع المصرى - مثله مثل المجتمعات الزراعية التى تعتمد على نظام الرى والزراعة - وكان يخضع لسلطة عليا مركزية تستمد سلطانها من تحكمها فى مياه الرى وتوزيعها على الزراعيين، ومن هنا كانت هذه السلطة تستمد

شرعية حكمها، وحق خضوع الشعب لها، خاصة وأن وسيلة الكسب الوحيدة كانت الزراعة. وهكذا تحولت مصر منذ الفراعنة إلى ضيعة كبرى تتحكم فيها السلطة والحكومة، وعلى رأسها الحاكم والملك أو السلطان، ويتبعه باقى التدرج الهرمى والسلطوى الذى يتحكم فى رقاب الشعب وأرزاقهم من خلال السيطرة على المياه من جهة وملكية الأرض من جهة أخرى، فقد كانت الدولة والحكومة - يرأسها الحاكم - تملك نظريًا كل الأرض ملكية خاصة وكحق رقبة، ثم توزعها على الفلاحين وكبار الموظفين ولاقواد ليزرعوها بحق الانتفاع فقط، كما يعتبر توزيعها عليهم دوريا، فالفلاحون لا يزيدون عن عمال فقط، ونظام الإرث غير معروف، لذلك كان الولاء للحاكم وأعوانه، لكن الأمر لم يمنع ظهور بعض الإقطاعيات الكبيرة فى فترات ضعف سلطة الدولة «فثمة إقطاعيات ضخمة ظهرت فى إمبراطورية ممفيس بين القرنين السادس عشر والرابع عشر ق.م وكانت سلطة أمرائها تزاحم سلطان فرعون نفسه، وإنه منذ الأسرة التاسعة إلى الحادية عشرة، أصبحت للعائلات الإقطاعية حقوق فرعون المقدسة وسلطانه. فكان رؤساؤها قادة للجيش ورؤساء لرجال الدين والقضاة[٢].

لكن الوضع هذا بدأ يتغير بد يتغير بتولى محمد على السلطة فى مصر من خلال سلطة الشعب «فبالرغم من أن محمد على لم يصبح واليًا على مصر إلا بصدور الفرمان السلطانى من الآستانة إلا أن الشعب المصرى هو الذى اختاره بواسطة عمر مكرم وعلماء الأزهر[٣].

منذ أن تولى محمد على الحكم وبدأ فى توزيع الأبعاديات على الخاصة، وأعطى المنعم عليهم الحق فى توزيعها لأولادهم وأولاد

أولادهم عام ١٨٣٧م، بقصد زيادة العمران، وإيجاد الأرستقراطية الزراعية، كان هناك أيضا تدفق رؤوس الأموال الأجنبية، الأمر الذى دعا إلى بداية تكوين طبقة جديدة من البرجوازية المصرية والأجنبية أما فى عهد سعيد وإصداره للائحة السعيدية ١٨٥٨م فقد تم توزيع الأرض على الفلاحين الذين يقومون بزراعتها ليتصرفوا فى ملكيتها وزراعتها حسب ما يشتهون، وهكذا بدأت الملكية الزراعية فى شكل هبات وإحسان من الدولة فى بداية الأمر، ثم انتقلت ملكيتها إلى من يزرعونها، لكن ما زالت السلطة أيضا فى يدى لادولة لأن معظم الملاك الجدد كانوا فى ركاب ولى النعم.

وقد نتج عن هذا ظهور السلطة الاجتماعية التى أخذت بدورها تصاعداً، كما كان لها تأثير فى الأدب الشعبى، وقد اتخذت الصورة الاجتماعية صورا مختلفة «فى وفرة المال، أو وفرة الأتباع، أو عراقة الأصل، أو فى تقدم السن، أو فى وفرة الخبرة»[٤].

وقد فرضت السلطة الاجتماعية ذاتها مجموعة من السلوكيات تعبر عن تقدمهم عن باقى أفراد المجتمع وتتسم بالخضوع والانقياد لهم، فيقف الفقير إذا أقبل الغنى، ويفسح الصغير الطريق للكبير، ويترجل من هو أدنى مقاماً عن دابته إذا مر بمن هو أعلى منه منزلة اجتماعية[٥].

وقد انعكست هذه النظرية المليئة بالخضوع والرضا به فى كثير من أشكال الأدب الشعبى خاصة فيما يتعلق بتوزيع الأدوار، لكل دور «السيد سيد والعبد عبد ولا يمكن أن تتساوى الرؤوس» «ولما انتى ست وأنى ست، مين يكبد الدست»، «ولما أنت أمير وأنا أمير من

يسوق الحمير».. ويرتبط التبرير أيضا بالخنوع والخوف من أصحاب السلطة «إبعد عن الشر وغنى له» أو تملقهم «أرقص للقرد فى دولته»، «إذا كان فيه ناس بتعبد العجل حش وأرمى له».

وقد وضح رشدى صالح في كتابه الأدب الشعبى أن العلاقة بين السلطة والخضوع لها تحددها نظرتان، نظرة من وجهة السلطة ذاتها «وتلك ترى أن المجتمع التصاعدى أزلى، وأصلها الأسطورى الاعتقادى بأن الإله أو الآلهة خلقوا العالم ورتبوه درجات، وأن رأس الجماعة البشرية فى أية ناحية من نواحى نشاطها إما أنه إله فى صورة بشر أو هو بشر فيه كلمة الله وسره، ومن ثم فالرابطة التى تربط وشائج المجتمع هى تلك القوة الإلهة.

أما أصحاب النظرية الثانية المعارضة للأولى فتفسر العلاقة من خلال الأصول التاريخية التى تسببت فيها وتنفى عنها أزليتها ويقولون «إن ثبوت معنى السلطة التصاعدية طارئ وإلى تغير، وما كان ليوجد إلا عندما استطاع أصحاب تلك السلطة أن يوفروا لأنفسهم ومن يلوذ بهم من الأدباء والندماء حياة الفراغ المستقرة نوعا، وأن يخصصوهم لإنشاء الأدب المعبر عن معنى الثبوت ذاك، ولا ريب أنهم استطاعوا أن يصوغوا التفكير العام بنظرتهم تلك، خاصة وقد استخدموا أولئك الندماء والأدباء لآلاف السنين(٦).

والأدب الشعبى فى أشكاله المختلفة يصور هاتين النظريتين فى مأثوراته وإن كانت النظرة الأولى أكثر وجوداً فيما يصوره الأدب الشعبى. وهو يذهب فى تفصيلها مذاهب ثلاثة، يقررها حين يقول بأنه من المستحيل أن يرتقى الكافة فيصلون إلى المساواة مع أهل السلطة:

«إن طلع من الخشب ماشه يطلع من الفلاح باشا»

ويبررها من خلال مفهومه لتقسيم العمل الذى يقضى بأن يكون هناك من يعمل ومن يبتعد عن العمل: «لما أنا أمير وأنت أمير من يسوق الحمير» ويمتد التبرير إلى تفضيل الخضوع التام بعيداً عن الإصابة بالأذى.

وأخيراً نجد تلك المقولات التى تدعم احتضان النظرة التى تنادى بتملق أصحاب السلطة «اسجد للقرد فى زمانه» وأن الخضوع لأهل السلطة لا غبار عليه «اتوصوا علينا ياللى حكمتوا جديد، إحنا عبيدكم وأنتم علينا سيد».

هذه بإيجاز طبيعة السلطة فى مصر والنظريات التى تفسرها وتشكل فى نفس الموقف جوهر العلاقة بين الحاكم والمحكوم. تلك العلاقة التى انعكست فى أشكال التعبير الشعبى الشفاهى، كما سنحاول التعرف على بعض منها خاصة فى الأمثال الشعبية التى جاءت مليئة بأشكال العلاقة بين أصحاب السلطة (سياسية أو اجتماعية) وبين المحرومين منها.

فى محاولة للتعرف على صورة السلطة فى وجدان الشعب المصرى، كما تظهر فى الأمثال الشعبية المصرية، سنحاول دراسة هذه الأمثال من خلال ما تم تجميعه منها على يد نخبة من الخبراء المهتمين وعلى رأسهم: أحمد تيمور، وصفوت كمال، ومحمد قنديل البقلى، وسنحاول تصنيفها أولا بالنسبة لنظرة الشعب إلى هذه السلطة التصاعدية شبه الأزلية من خلال محاولات ثلاث وهى: تقريرها - تبريرها - احتضانها، وهى الصورة التى قال بها أحمد رشدى صالح:

ثم نتعرف على رأى الشعب فى هذه السلطة، وأسلوب تعاملها مع الشعب من خلال سماتها كما تعكسها الأمثال الشعبية المرتبطة بالاستغلال، والانتهازية، والقسوة، والقهر، وما يتبع هذا الأسلوب من ظهور عديد من الصور المرضية لعلاقة السلطة بالشعب والتى تتضح فى السلوك السلبى كما فى السعى وراء المنفعة الذاتية والخاصة على حساب الصالح العام، واللجوء إلى الرشوة، كأسلوب للثراء السريع على حساب مصالح الشعب، والخيانة والظلم.

وأخيراً سوف نوضح موقف الشعب من هذه السلطة، ومكافحتها سواء بالصبر عليها أو بالسخرية من أصحابها: من تكبرهم وجهلهم وغبائهم وهما السلاحان اللذان يستخدمهما الشعب المصرى عادة فى مقاومة كل ما يقع عليه من ظلم حتى تحين لحظة التنفيذ.

أولا: إقرار السلطة التصاعدية الأزلية:

«حاكم البلد على تلها»

وهو مثل شعبى اتفق عليه معظم الباحثين فى الأمثال الشعبية الذين رجعنا إلى مدوناتهم فى هذه الدراسة، وهو يعنى أن حاكم البلد هو من يكون على رأسها وهذا تقرير مباشر للتسلط التصاعدى للحاكم، وإن كان أحمد تيمور فسره بغير ذلك حيث يقول: «إنه لا يضبط أمور القرية إلا شيخا أى حاكم يكون من أهلها، لأنه أعرف بصالحهم وطالحهم، وأخيراً بأمورهم، بخلاف الحاكم الغريب فإنه لجهله بهم لا يستطيع ضبط أمور استطاعة الأول(٧).

وإن كان التفسير يخالف الظاهر من قول المثل خاصة وأنه معروف أن المعنى اللفظى لكلمة «تل» يقصد به الربوة المرتفعة من

الأرض كالهرم، وأن يكون هذا الحاكم فوق قمة هذا التل فهذا تقرير من الناحية الشكلية على الأقل لوجود هذا الحاكم على قمة النظام التصاعدى للسلطة من خلال التشبيه بالنظام الهرمى.

أما من ناحية المعنى فحتى وإن كان الحاكم من أهل القوم أو غريبًا عنهم (كما يفسر المثل أحمد تيمور) فإن هذا يؤكد أيضًا وجود هذا الحاكم على التل سواء أكان وجوده انتخابًا طبيعيًا لكونه واحدًا من أبناء الجماعة أو نتاجًا لقهر أو غزوة بفضل القوة للحاكم الغريب.

وتأكيدًا على أزلية هذا النظام فإن هناك وضعًا طبيعيًا يسانده، ويحتم ألا تخرج السلطة عمن يتربعون على قمة هذا التل كما يقول المثل الشعبى «إن طلع من الخشب ماشا يطلع من الفلاح باشا» والمعنى هنا واضح فى استحالة أن يخترق الفلاح الحاجز الطبيعى الذى يحدد الحدود الطبيعية فى النظام التصاعدى للسلطة.

يؤكد هذا المعنى ذلك المثل الذى يحكم بالفشل على كل من يحاول اختراق تلك الحدود «تروح فين يا صعلوك بين الملوك»[٨] فهناك طبقة الصعاليك وطبقة الملوك ولا يمكن أن تختلط الطبقتين، بل ويحكم بالفشل على كل من يحاول اجتياز هذه الحدود لعدم وجود مكان له.

والسلطة وإن كانت تتخذ القوة مصدرًا لها، فهى أيضًا تعتمد على الملكية مصدرًا آخر، والملكية عبر عنها المثل الشعبى بالمال أو الفلوس، فملكية المال إحدى المصادر القوية للسلطة، فهى قادرة على تحقيق كل شىء ومن هذه القدرة تحقيق السلطة. «بالفلوس على كل شىء تدوس» وينطوى تحت هذا المثل أيضًا اختراق الحواجز

الطبيعية فإن كانت القوة فى حد ذاتها كفيلة بالتسلق للسلطة واغتصابها فالمال كقوة لا يقل فى نفوذه وقدراته عن اغتصاب السلطة، لكن ليس بالقوة ولكن بشرائها «بفلوسك بنت السلطان عروسك»، كما يقترن بالمال أيضًا كقوة للسلطة التحكم فى مقدرات الرعايا، الأمر الذى يجعل من الرعية تابعًا مطيعًا لمن يملك قوة التحكم فى مقدراتها، فى أكل عيشها ورزقها، وإن كان الرزق من عند الله، إلا أنه سبحانه وتعالى قد سبب له الأسباب، ومن هناك تجىء سلطة التحكم فى الرزق والتى تستبيح الإقرار لها من الرعية «اللى ياكل من عيش النصراني يضرب بسيفه» وكما يقول أحمد تيمور «أى من أصاب من نعم قوم انتصر لهم وجال بقوتهم». ويفسر نفس المعنى محمد قنديل البقلى وإن كان يستبدل فى صيغة المثل بصيغة أخرى تقول «اللى بياكل عيش السلطة بيضرب بسيفه»(٩) ويفسره بأن من يعيش على رزق من هو فوقه، كان على رأيه، يتجه حيث يتجه، ويؤكد نفس المعنى التقريرى للسلطة الأزلية وضرورة الولاء لها المثل القائل: «الناس على دين ملوكهم».

ثانيًا: تبرير وجود السلطة:

ويحاول الوجدان الشعبى أن يبرر وجود هذه السلطة ليقنع أبناء الشعب فيقر هذا النظام الذى قد يعترض عليه البعض ولكن ما العمل وهو قدر وسيف مسلط على رقاب العباد، لا بد من قبوله، وقد يكون هذا التبرير راجعًا لأصحاب السلطة أنفسهم بمعنى أنهم وأتباعهم هم المصدر الأساسى لتأييد هذا التبرير، لكن مهما كان المصدر فإن هناك مجموعة من الأمثال الشعبية تقرر هذا النظام

وأول حجج هذا التبرير مبدأ تقسيم العمل الذى يتطلب بالضرورة وجود مثل هذا النظام «لما أنت أمير وأنا أمير من يسوق الحمير».

ومن صيغة المخاطب التى يوجهها قائل المثل هنا يمكن الاستدلال على مصدره أو قائله فى البدء، فهو من أصحاب السلطة.

أيضا هناك القيام بالأعمال التى يسندها الوجدان الشعبى لأصحاب السلطة فالسلطة هى المسئولة عن إعالة الرعية ومن هنا تأتى وجوبية الخضوع لها أو كما يقول المثل الشعبى «أسيادى وأسياد أجدادى اللى يعولوا همى وهم أولادى».

وإن لم يكن الخضوع أمام فضل أصحاب السلطة الذين يتولون إعالتهم، إذا فالويل لمن يقف أمام هذه السلطة، فالسلطة فى رأى الشعب هى سلاح ذو حدين أو عملة ذات وجهين، وجهة تحمل إعالة الهم والأخرى تحمل الويل والانتقام «وحاكمك غريمك وإن ما طعته يضيعك».

وقد ذكره أحمد تيمور وفسره بأنه يضرب فى الحث على طاعة الحاكم لتجنب أذاه، أو كما يقول مثل آخر «زى كرابيج الحاكم اللى يفوتك أحسن من اللى يحصلك» ويفيد هذا المثل هنا - لأنه يضرب فى أكثر من موقف - اتقاء شر الحاكم فاليد التى تمنح الرزق قادرة أيضا على الظلم والضرب بالكرباج، فتجنب السلامة فى التعامل مع الحاكم هى أسلم لأنه كما يقول مثل آخر «آخر خدمة الغُز علقة» والغُز هم الحكام من الأتراك، وهذا تعبير عن ظلم الحاكم الأجنبى الذى يستند فى تسلطه إلى القوة، ولا يرد الجميل إلا بالضرب والظلم والإهانة.

إذا فتبرير السلطة هنا والخضوع لها يشير إلى مبدأين هامين الأول أن هناك تقسيماً للعمل يحتم ضرورة وجود السلطة حتى تسير عجلة الحياة، والثانى من منطلق أن هذه السلطة تملك مقدرات الأمور وفى يدها الثواب والعقاب وهى قادرة على كل منهما وإن كانت قدرتها على الظلم أسهل وأيسر.

ثالثًا: احتضان هذه السلطة:

ويتحقق هذا الاحتضان بالطاعة العمياء، والخضوع التام، كما يعبر عن ذلك مجموعة من الأمثال الشعبية يقول واحد منها «أنا أول المنطاعين وآخر العاصين»، وهذا تسليم تام لهذه السلطة مهما كانت علاقاتها بالشعب، وقد يرجع هذا إلى إيمان الشعب بأن من تعرفه خير ممن لا تعرفه، أو لخوف الشعب من المجهول الذى يصير فى حكم المجهول، فأنت إن لم تقتنع بمن تعرفه، وحتى لو كان فى صالحك، فستقتنع وترضى رغماً بمن يكون أسوأ منه، وحتى لو كان فى غير صالحك، كما يقول المثل الشعبى «اللى ما يرضى بحكم موسى، يرضى بحكم فرعون» تماما كما يقول البقلى «من لا يرضى بحكم موسى العادل فسيضطر للرضوخ لحكم فرعون الظالم»(١٠).

لذلك فاحتضان الشعب للسلطة حتى ولو كانت على غير رضا الشعب هى حماية من المجهول الذى قد يكون أشد سوءاً، ليس حباً لموسى لكن كرهاً لفرعون، إذا فلا بد من منافقة ومداهنة هذه السلطة كشكل من أشكال احتضانها: «الإيد اللى ما تقدرش عليها بوسها» أو كما يقول مثل آخر: «إن كان لك عند الكلب حاجة قوله يا سيد» فالمصلحة الشخصية تحتم الخضوع، والمصلحة الشخصية تحتم

التقرب من السلطة ومداهنتها، ويتجسد هذا المعنى فى الاحتضان الكامل المبنى على الخضوع الكامل للسلطة، يتجسد فى المثل القائل: «اللى يتجوز أمى أقوله يا عمى» وإن كان الشعب من خلال هذا الخضوع يأمل لنفسه أنه قد يمكن أن يكون هناك تغيير من خلال «إتمسكن لما تتمكن» ولكن هل من اعتاد الخضوع وسيلة لتحقيق الصالح الشخصى يمكن أن يحقق تغيراً ما عندما يتمكن؟

ويبرر الشعب هذا الاحتضان المبنى على الخوف من المجهول، بخوف آخر هو الخوف من بطش وظلم السلطة ذاتها أو كما يقول المثل الشعبى «اللى شاف الموت يستنقع بالحمى».

فالحمى كمرض أهون من الموت، ولأن الشعب أعزل دوماً وهو أضعف من الحاكم بأعوانه وسلاحه، فهو محكوم عليه بالضرورة أن يخضع لهذه السلطة وألا يسعى لديها وراء أى من حقوقه لأن الحق يستلزم وجود قوة تطالب به «الحق للسيف والعاجز عايز شهود».

من جانب آخر فإن مهادنة الحاكم وصاحب السلطة ليست شراً على طول الخط بل بها كثير من الخير كما تقول مجموعة من الأمثال الشعبية «من عاشر السعيد يسعد» و«يا بخت من كان النقيب خاله» لكن هل يمكن تعميم هذا على كل أشكال السلطة؟

مع كل تلك الأمثال التى تقرر أو تبرر أو تدعو لاحتضان السلطة ومهادنتها فهناك مجموعة أخرى من الأمثال تصور العديد من سمات السلطة الظالمة وأغلب الظن أنها أصدق تعبيراً عن الشعب ونظرته تجاه السلطة عما تتضمنه من دلالات تعبر عن فساد وظلم هذه السلطة، وما تصوره من سخرية للشعب من هذه السلطة.

ومن أهم هذه السمات: القسوة – الاستغلال – الانتهازية – المنفعة الذاتية – الرشوة والخيانة.

القسوة فى المثل الشعبى:

«الضرب فى الميت حرام»

فعندما يزداد ظلم الحاكم دون أن يشعر بمدى الألم الذى تعانى منه الرعية – ذلك الألم الذى قد يصاحبه تبلد الحس من كثرة التعود على الظلم – حتى يصبح الفرد من الرعية كالميت ذلك الاحترام الذى وصل إلى حد التقديس فكيف إذن تستطيع السلطة ضرب هذا الميت.

هذه العلاقة بين السلطة الظالمة التى لا ترحم حتى الأموات – مجازًا – من رعيتها هم من يصدق عليهم هذا المثل الذى يتبعه الوجدان الشعبى المصرى بمثل آخر يقول: «لا يرحم ولا يخلّى رحمة ربنا تنزل».

فالحاكم لا يكتفى بانتزاع الرحمة من قلبه، بل أيضًا يقف أمام أى سبيل من سبل الرحمة التى قد تنزل بالرعية حتى رحمه الله، وإن كان فى هذا القول كثير من المبالغة إلا أنها مبالغة يقصد منها كشف مدى جبروت هذا المتسلط الذى تضيع فى حكمه أو تحت سلطانه الرحمة والحق، أما عن ضياع الحق أمام جبروت الحاكم فيجسدها الإبداع الشعبى فى المثل القائل: «الحق للسيف والعاجز عايز شهود» فإن من يملك السيف – وهو رمز للقوة – يكون معه الحق حتى ولو كان ظالمًا لأن الناس يخشون بطشه وقوته، فدومًا سيساندونه أمام صاحب الحق من الرعية العاجزة.

فكيف يثبت صغير حقه؟ هل بالشهود، ولكن أى شهود والشهود

يخشون بطش سيف السلطة. وتلخص الأمثال الشعبية كل هذا المفهوم عن السلطة الغاشمة الطاغية فى إيجاز يعبر عن مدى وعيها بكل مايحاك ضدها أنه «حكم القوى على الضعيف».

لكن هل السلطة وحدها هى المسئولة عن هذه القسوة، أم إن الرعية أيضا تتحمل جزءاً من المسئولية عن قسوة السلطة، فالمثل الشعبى يقول: «قالوا لفرعون مين فرعنك قال ما لقتش حد يهدنى».

إذا فعدم وجود هذه القوة المضادة التى يمكن أن توقف الفرعون القاسى عند حدوده هو ما يشير بأصبح الاتهام إلى الشعب ذاته، عندما يرضى بهذه القسوة، ويخضع لها، وحول سلبية الجماعة أمام السلطة تدور مجموعة من الأمثال تدعو إلى مصالحة السلطة القائمة على كل ما تقوم به من ظلم وإجحاف. ومهما كان مصدر هذه الأمثال، أكان مصدراً سلطوياً أو مصدراً شعبياً فهى تدعو إلى تقرير الأمر الواضح «اللى نعرفه أحسن م اللى ما نعرفوش» أو تلك الأمثال التى تبرر للسلطة قسوتها «ما يجيب الزيت إلا المعصار» أو تلك التى تضع دستوراً لظلم الحاكم تبرره وتسانده بالمناداة على طمع الشعوب وعدم قناعتها ورفضها الدائم «الى ما ييجى بعصا موسى ييجى بعصا فرعون».

التهديد والوعيد:

أما فلسفة السلطة فى تحقيق ما لها من جبروت وقسوة تخيف وترهب بهم الرعايا فيجسدها الوجدان الشعبى فى بعض الأمثال التى تجسد الفكر السلطوى فى معاملته للرعية لتحقيق رهبته وهيبته التى تحقق ردود فعل تتسم بالخنوع من الرعايا أمام قسوة الحاكم.

يقول المثل الشعبى «اضرب الكلب يستعبر الأسد» أو «اضرب البرىء لما يقر المتهم» أو «اضرب المربوط يخاف السايب».

وجميعها أمثال تلقى الضوء على أسلوب السلطة فى الحقيقة، لتحقيق رهبتها للرعية، فالنيل من الضعفاء معدومى الحيلة هو وسيلة السلطة لتحقيق الإرهاب على الجميع وهو أسلوب نفسى تستخدمه بعض أجهزة التحقيقات السلطوية على مر العصور، من أجل تحطيم كبرياء وصمود الأقوياء، تقهر الضعيف فيزرع الخوف رويداً رويداً داخل نفس الأقوياء.

تهدد السلطة وتقهر من خلال أسلوبها التهديد والوعيد لغير القادرين والضعفاء.

الاستغلال:

ومتى استتب الأمر للسلطة فلتفعل ما تشاء لرغبتها، وأول ما يمكن أن تفعله هو استغلال مقدرات الرعية أيا كانت ومهما كان كم هذه المقدرات. ويجسد المثل الشعبى هذا المفهوم «خذوا من فقرنا وحطوا على غناكم» فالسلطة لا يكفيها ما لديها من أموال وجاه فتطمع أيضا فيما فى أيدى الرعية حتى الفقراء «فالبحر يحب الزيادة» حتى ولو كان ما فى أيدى الرعية هو القليل. ونظرة إلى المثل الأول «خذوا من فقرنا...» قد توحى للوهلة الأولى بأنه يتضمن العطاء بطواعية من الشعب، ولكن ماذا يفعل الشعب أو تفعل الرعية أمام القسوة والتهديد إلا ما تطلبه السلطة طواعية واتقاء للأذى وخوفاً من البطش ولكن ماذا يفعل الشعب والقدر قد فرض عليه هذا الشكل السلطوى. وما داموا قد «مسكوا القط مفتاح البرج» وما دام

القط سيسرق ما فى البرج برضا أصحابه أو بغير رضاهم، فالمسألة أفضل واتقاء الشر والأذى أرحم، ما دام «حاميها حراميها» ولا يمكن للرعية أن تقول أو تغير من هذا القدر.

وهكذا تتحول الرعية كما يجسدها الوجدان الشعبى إلى صورة أشبه بمن يفعل لحساب غيره أو كما يقول المثل «زى حمير العنب تشيله ولا تدوقه» ويجسد المثل الشعبى وجهة نظر السلطة فى تبرير هذا الاستغلال وسلب الشعوب مقدراتها، ومنحهم ما لا يكفى أمورهم حتى يظلوا دوماً تابعين لأصحاب السلطة المثل القائل: «جوع كلبك يتبعك».

وعودة إلى النظام بطبيعته فى تولى السلطة تبرر الرعية والوجدان الشعبى أسباب كل هذا الاستغلال ومعاناة الرعية وترجعهما لسبب بسيط هو فقد السلطة للإحساس والوعى بمعاناة الرعية وكيف ستشعر بهم وهم من عجينة غير العجينة ومن طبقة غير الطبقة لذلك يجسد المثل الشعبى هذا المفهوم فى عدة أمثال منها «حمار ما هو لك عظمة حديد»، «جلد ما هو جلدك جره على الشوك»، «اللى ما هو لك يهون عليك»، فالإحساس المشترك بين السلطة والرعية مفقود، لذلك تستباح كل مقدرات الرعية. وحتى الرعية ذاتها مهما أصابها من ألم وعذاب فالسلطة بعيدة ولا تهتم.

الانتهازية:

يرجع الوجدان الشعبى قسوة واستغلال السلطة للرعية إلى خضوع الرعية التى تدعو السلطة لاستغلالها، وانتهاز هذا الخضوع والاستسلام، فكلما كانت الرعية ضعيفة مغلوبة على أمرها كلما

انتهزت السلطة هذا لصالحها «كل من شافنى أرملة تشمر وجانى هرولة» فالأرملة هى الزوجة التى مات عائلها، حاميها فتكون بلا حماية وهذا يجعلها مطمعًا للكثير، والمثل الشعبى هنا يعطى صورة للضعف من خلال فقدان الحماية أحد الأشكال التى تدعو إلى استغلال انتهازًا لفرصة غياب الحامى والعائل.

يرادف فى المعنى المثل القائل: «إن.وقعت البقرة تكتر سكاكينها» فالبقرة عندما تخور قواها ولم يعد فى استطاعتها القيام والوقوف على قدميها تمامًا كالرعية المنهكة الضعيفة هنا تندفع سكاكين الانتهازية كل يحاول أن يلحق بنصيبه من هذه الفريسة.

مثل آخر يصور ما يفعله الانتهازيون بالرعية الضعيفة حتى يصور الرعية فى حكم الأسد الميت.. ويلاحظ هنا تكرار الاستخدام المجازى لصفة الموت للتعبير عن حال المغلوب على أمره (الضرب فى الميت) المهم ماذا يفعل الانتهازيون لهذا الأسد الميت «الأسد الميت ينتفوله شنبه».

المنفعة الذاتية:

عندما تلجأ أشكال السلطة إلى القسوة والاستغلال والانتهاز فهى لا تنتهى بأى حال من الأحوال، ومهما كانت قرارتها لصالح الجماعة أو صالح الرعية بقدر ما تسعى إلى منفعتها الذاتية ومصالحها الشخصية. وقد وعى الوجدان الشعبى هذا الموقف الذاتى وعبر عنه فى مجموعة من الأمثال الشعبية يحملها هذه الدلالة ومنها أن «إبليس ما يخربش بيته» فالسلطة تسعى إلى عمار بيتها على حساب الآخرين، لأن كما يقول المثل الشعبى «اللى فى أيده

القلم ما يكتبش نفسه شقى» فكيف أكون أنا صاحب السلطة، وأسعى إلى إشقاء ذاتى، وأخيراً يصوغ المثل الشعبى هذا المفهوم فى مثل يعبر عن موقف طريف يقول قالوا للقاضى: يا سيدنا الشيخ الحيطة شخ عليها كلب.

قال: تنهد سبع وتبنى سبع.

قالوا: دى الحيطة اللى بيننا وبينك.

قال: أقل الماء يطهرها.

إذا فقد حل الفساد وأصبح السعى وراء المصالح الذاتية حتى باستغلال كل القيم ولو كانت دينية، وأعتقد أن فى هذ المثل تتجسد قمة وعى الرعية والوجدان الشعبى بالسلطة التى تسعى لصالحها حتى على حساب المقدسات، وأيضًا يعبر عن مدى الحس بالسخرية التى تقطر دما بدل الدموع فى الصياغة الساحرة المأساوية لموقف هذا القاضى ممثل العدل والشريعة عندما يضيع العدل ويلعب بالشريعة من أجل متعته الذاتية.

هذه بعض صور العلاقة بين السلطة والشعب صاغها الوجدان الشعبى المبدع فى مصر فى أمثلته الشعبية بديلاً على وعيه بأبعاد هذه العلاقة وظواهرها، وإن انعكست على المواقف الأكبر والأخطر تأثيراً على وجوده وكيانه فى تلك المواقف التى جعلته يقول: «من سلم سلاحه حرم قتله» ولكن هل تسلم الشعوب أسلحتها؟ هذا مثل مشكوك فى مصداقيته.

الهوامش

١- معجم المصطلحات الاجتماعية - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ٣١٥.

٢- رشدى صالح: الأدب الشعبى - القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ١٩٧١، ص ٨٦.

٣- د. غالى شكرى: المثقفون والسلطة فى مصر - القاهرة - مكتبات أخبار اليوم، ج١، ١٩٩٠، ص ٤٥.

٤- الأدب الشعبى: مرجع سبق ذكره ص ٨٧.

٥- المرجع السابق: ص ٨٧.

٦- نفس المرجع السابق، ص ٨٩ وما بعدها.

٧- أحمد تيمور: الأمثال العامية - لجنة نشر المؤلفات التيمورية - ١٩٧٠، ط٣ مثل ١٠٨٢.

٨- تنطق (يازعلوك) حيث إن اللهجة تنطق الزاى بطريقة مفخمة والأصل أن فيها صاداً.

٩- محمد قنديل البقلى: الأمثال الشعبية - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، مثل رقم ١٧٠.

١٠- الأمثال الشعبية: مرجع سبق ذكره ٢٣١.

(٣)
صورة المرأة فى الحكايات الشعبية

• مقدمة

شكلت المرأة ركيزة أساسية، ولعبت دوراً كبيراً فى الأدب والإبداع الشعبى، ليس فى مصر وحدها، ولكن فى العالم أجمع، ذلك لما للمرأة من دور كبير مؤثر فى الحياة فالمرأة هى أساس التناسل.. هى الحافظة لأفراد الجماعة.. هى الأم.. المربية.. المعلمة الأولى.

من هنا تعددت صور المرأة التى قدمها لنا الإبداع والأدب الشعبى، تلك الصورة التى تعكس دور المرأة من ناحية، ووجهة نظر المجتمع إليها من ناحية أخرى، صور توضح الدور الذى تلعبه المرأة وتؤثر به فى حياة الجماعة وأفرادها، وتتأثر بهم فى ذات الوقت، وتراثنا الشعبى المصرى، ملىء بالعديد من صور المرأة هذه.

فى أسطورة إيزيس وأوزيريس.. جاءت المرأة.. الزوجة.. الحاكمة.. المربية، فهى زوجة أوزيريس الملك العادل الحكيم.. التى

حفظت البلاد وأمنهافى غياب زوجها أثناء رحلته إلى الشمال ليعلم الناس الحكمة والصناعة والزراعة.. هى من قاومت أطماع أخيها ست الشرير، الذى كان يطمع فى حكم البلاد.. ويمتلئ قلبه غلاً وحقداً على أخيهما أوزيريس.. هى المرأة التى قاست بعد وفاة زوجها.. قاومت.. وتحملت مسئولية تربية ابنها حورس.. وتنشئته.. وتلقينه أصول القتال ليثأر لأبيه ويسترد حكمه وشعبه... كانت إيزيس الأسطوة صورة للمرأة الحكيمة.. الساحرة المدبرة.. المربية.. وأصبحت فيما بعد رمزاً للمرأة المصرية الصابرة المعتزة بذاتها.

السير الشعبية أيضاً قدمت لنا الكثير من الثور المرأة.. قدمت لنا صور المرأة العاشقة التى يتقاتل الفرسان من أجل الفوز بقلبها، المرأة المحاربة من أجل أمن وسلامة الجماعة، وإعلاء كلمتها، وكلمة العقيدة الإسلامية، صور المرأة فى مؤازارتها لزوجها وجماعتها.. كما قدمت أيضاً صور المرأة فى تقلبها وكيدها وغيرتها.

وتقديراً للمرأة ودورها للجماعة فى العصر الحديث وتأكيداً على هذ الدور اتخذ منها المثال الفنان محمود مختار رمزاً ليعبر من خلاله عن نهضة مصر.. إنها المرأة الريفية المتطلعة للمستقبل.. إنها المرأة التى قال عنها الشاعر إنها مدرسة إن أعددتها أعددت شعباً كريم الأخلاق.

هذه المرأة التى شكلت مركزاً هاماً فى الأدب الشعبى، تدور فى فلكه كافة الشخصيات، الزوج، العشيقة، الأبناء، والآباء.. كيف صورتها الحكاية الشعبية، وكيف تعاملت معها كشخصية ذات دلالة أو رمز، تعبر به كما تعبر عن وجهة نظر واتجاه الشعب والجماعة

الشعبية للمرأة.. خاصة فيما يبتدعه من حكايات شعبية تتناقلها الأجيال، وتوجه إلى الأطفال أساساً وإلى الجميع عامة، تحكى لهم عن المرأة.. كحكايات الخوارق.. ركيزتنا فى هذه الدراسة.

١- **حكايات الخوارق**: هى الحكايات التى تدور حول شخصيات من الجان وأصحاب الخوارق والسحرة، الذين يقفون ضد أو مع الإنسان أحد شخوص هذه الحكايات، «وتدور أحداثها دائماً فى بلاد بعيدة جداً يخرجها هذا البعد السحيق فى تصور الناس عن عالم الواقع، وفيها تقع أحداث خارقة لا يحدها نوع، وأبطال هذه الحكايات شخصيات لا أسماء لها فهى نماذج أو أنماط، كالملك والوزير، وقد يطلق على الأبطال أسماء تتسم بالتعميم مثل «الشاطر حسن والشاطر محمد»[١].

قد يعرف البعض هذه الحكايات أيضاً بحكايات الجان فالكزاندر هجرتى كراب فى كتابه «علم الفولكلور» يعرفها بأنها «أحدوثه، متواترة بالرواية الشفهية، منثورة، ولها قدر من القوام، وأنها جادة فى الغالب الأعم»... وهذه الأحدوثة، تتمركز حول «بطل أو بطلة».

ويكون البطل فقيراً أو وحيداً، فى بداية الأحدوثة، وبعد سلسلة من المخاطرات تلعب فيها «الخوارق» دوراً ملموساً، يستطيع البطل أن يصل إلى غرض، فيعيش حياة سعيدة، إلى النهاية»[٢].

أما نبيلة إبراهيم فى كتابها (قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية)، فتعرف هذه الحكايات بأنها الحكايات الرومانسية وتقول فى ذلك «لقد استعرت إصطلاح الرومانسية، فيما يختص بالحكايات الخرافية، من الأدب الذاتى، رغم علمى بأن هذا

الاصطلاح، يعنى اتجاهًا فى التعبير الفنى والأدبى، يعد صدى مباشراً لعلاقة الفنان والأديب بظروف المجتمع التى عاشها فى فترات تطوره.. وعلى كل فإن الشىء الدامغ هو أن الحكايات الخرافية، تعبير رومانسى، عن آمال الشعب الذى يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذى يصبوا إليه»[٣].

هذه هى حكايات الخوارق والتى نلاحظ أهم خصائصها فى التعريفات المتنوعة السابقة وأهم هذه الخصائص:

(آ) إنها شكل من أشكال التعبير الشعبى الشفاهى، والذى يشكل ركنًا هامًا من الثقافة الشعبية «فثقافة أى أمة تتكون من شقين أساسيين: أحدهما ما هو شفاهى (نغير مستمر) ومأثور بين الناس، وهو مادة البحث الفولكلورى وآخر ما هو مدون ثابت، وهو مادة البحث التاريخى، وذلك الجانب الشفاهى هو الذى يمثل بالفعل الثقافة الشعبية للمجتمع»[٤].

وهذا الجانب ليس جانباً سلبياً فى تكوين البنية الثقافية للمجتمع بل هو جانب مؤثر وهام، ومنه يمكن التعرف على وجدان الشعب الذى يعبر من خلال هذه الأشكال على كل ما يقوى هذا الوجدان «فالأدب الشعبى بشتى أنماطه وأشكاله، مؤشر جيد للتعرف على الحياة الفكرية فى هذا المجتمع، فالتراث الشعبى يكشف بوضوح شديد، عن النظام القيمى والأخلاقى للمجتمع، كما يكشف عن اتجاهاته الفكرية، وتصوراته للكون، وطبيعة العلاقة بين عناصر الكون، وأفكار أبناء المجتمع عن الطبيعة وما وراء الطبيعة، والسلطة والدين، والأسرة، فضلاً عن الممارسات الفكرية والعقلية التى تجتذب أبناء هذا المجتمع»[٥].

ومن هنا كان انطلاقنا لدراسة حكايات الخوارق بوصفها واحداً من هذه الأشكال للتعرف على صورة المرأة بها خاصة وأن المرأة تلعب فيها دوراً أساسياً وكبيراً.

(ب) إن أبطال هذه الحكايات عبارة عن نماذج أو أنماط أو رموزاً لعدد من القيم التى تمثلها الشعب ويعمل جاهداً على نقلها شفاهة من خلال الحكى إلى الأجيال للتعرف عليها وتمثيلها هى الأخرى بدورها، لذلك أن الشخصيات الرئيسية فى هذه الحكايات كأنماط رامزة لقيم محددة(٦) لأفكار تختلف من قصة لأخرى، وهذا يؤدى إلى التداخل فى الأحداث مع اختلاف الأسماء فأهم عناصر الحبكة وشخصياتها تنحصر فى البطلة اليتيمة - التى تعيش مع زوجة أب - تدفعها إلى الخروج لعدد من الاختبارات فتعود سليمة وزائدة فى خصالها الجميلة ترسلها إلى الغول الذى يمهد لها الطريق للتزوج من الأمير.

من ثبت ههذ العناصر نجد أن المرأة تلعب الدور الأساسى فى معظم هذه الحكايات فهى البطلة وزوجة الأب و«أمنا الغولة» وهى صور سنحاول أن نتعرف على دلالتها فيما بعد.

(جـ) الخاصية الأخيرة التى تهمنا فى بحثنا هذا هو الهدف من هذه الحكايات، فإنه مهما اختلفت الأبطال أو الأحداث، ومهما تغير المكان أو الزمان.. وأن كان هذا نادراً فالمكان هو مكان بعيد سحيق، والزمان لا دلالة له.. المهم أن الهدف الأساسى من وراء هذه الحكايات هدف تعليمى أخلاقى فى المقام الأول.. «ولا شك أن إنكار العنصر التعليمى، فكرة متهافتة لا تستند إلى أساس، وذلك أن

الحكايات الشعبية المأخوذة من حياة الجماعات البدائية ذاتها تفصح عن وجود هذا العنصر التعليمى الناجح.. غير أنه من البلاهة كذلك أن نزعم أن كافة حكايات الجان انبعثت من أصل أخلاقى، أو أنها تبتغى تحقيق غاية أخلاقية، لكننا نقول إن الجانب الأوفى من هذه الحكايات، يدين بعناصره أو بنائه الفنى، للغايات الأخلاقية التعليمية»(٧).

وما بين التعميم والتخصيص هذا يؤكد كراب على وجود الهدف التعليمى والأخلاقى فى هذه الحكايات والتى من أجله كانت هذه الحكايات وسيلة الكبار، الذين يتولون رعاية الأطفال، فى تسليتهم وإقناعهم ونقل الثقافة الشعبية إليهم.. بأفكارها وقيمها وأخلاقياتها.

٢- هذه هى الحكايات التى سنحاول تحليلها للتعرف من خلال عناصرها على صورة المرأة بها.

وقد تم تكليف طالبات كلية رياض الأطفال بالقاهرة، وطالبات كلية التربية النوعية ببنها عام ١٩٩٣ - ١٩٩٤ بجمع ما يستطيعون من حكايات شعبية شائعة بين محافظات خمس هى «القاهرة - الجيزة - الغربية - القليوبية - المنوفية - الدقهلية» بعد تدريبهن على أساليب الجمع الميدانى للحكايات الشعبية، ثم قام الباحث بعد ذلك بدراسة هذه الحكايات وتصنيفها تبعاً لشخصية البطلة وعناصر الحكاية وقد خلص من دراسة هذه إلى عدد من الحكايات التى ستكون محور دراستنا هذه هى:

١- لولية	المنطقة منشية التحرير	القاهرة
٢- حكاية بنت الفوال		المنوفية

٣- أبونا الغول	القاهرة
٤- لما يؤون الأوان كل شيء يظهر ويبان	الجيزة
٥- سلسلة وحنفسه	المنوفية
٦- القط الأخضر	المنيا
٧- تمطر وأخوها الشاطر محمد	أسيوط
٨- ست الحسن والجمال	الجيزة
٩- ست الحسن والجمال وقمر الزمان	القاهرة
١٠- ست الحسن والجمال والشاطر محمد	الدقهلية
١١- بدر البدور	القليوبية
١٢- أمنا الغولة	الدقهلية
١٣- ست الحسن والغولة	الدقهلية
١٤- فرت الرومان	القليوبية
١٥- أم الشعور وأم الغرور	البحيرة
١٦- حكاية المرأة المجنونة	القاهرة
١٧- هبابة وجوزها	القاهرة

٣- صور المرأة فى حكايات الخوارق

أولاً: المرأة كمصدر لهذه الحكايات:

من شرط الإبداع الشعبى أن يكون مجهول المؤلف.. لكن هذا لا يمنع من وجود إمكانية التعرف على جنس أو هوية صاحب وجهة النظر أو الرؤيا التى جاء بها الإبداع، بمعنى أن هناك إبداعات شعبية يقبع خلفها فئة أو طبقة تحاول من خلال طرح أو فرض وجهة نظرها على باقى الجماعة، ففى بعض الأمثال الشعبية التى تحدد

العلاقة بين السلطة والجماعة الشعبية نجد أن هناك أمثلة تفرض وجهة نظر السلطة مثل، «حاكم البلد على تلها» أو «إن نطلع من الخشب ماشا يطلع من الفلاح باشا»[٨].

ونماذج أخرى تفرض وجهة نظر الشعب تجاه السلطة مثل «زى كرابيج الحاكم اللى يفوتك أحسن من اللى يحصلك»، أو «آخرة خدمة الغز علقة».

وفى الحكاية الشعبية أيضا لو حاولنا أن نرى صورة المرأة فى الليالى على سبيل المثال. سنجد أن هناك تتعدد «صور المرأة تختلف فى الليالى إخلافًا بينًا، لكن أكبر دور تلعبه المرأة فى الليالى وأهمها هو دور المرأة العاشقة»[٩] التى ما إن ترى الفتى الوسيم حتى تخر مغشية عليها، وتصنع المستحيل من أجل الرجل، هذا من جهة ومن جهة أخرى، نجد أن ألف ليلة وليلة هى من إبداع جمع من المؤلفين والقصاصين على مر عصور عدة عاشتها الليالى.. والقاص لها هو بالأكيد من الرجال الأمر الذى يطبع الليالى وصورة المرأة منها، من وجهة نظر الرجل إلى حد كبير و«البطلة المعشوقة» هى من وجهة نظر الرجل هو الذى يحدد ملامحها فهى جميلة، وهو الذى يحدد طبقتها الاجتماعية، فهى دوما أميرة أو ابنة شهبندر التجار وأنها رمز لتحقيق أمل الرجل فى الثراء.. لذلك فهو يصورها على قدر حلمه.

لكن فى الحكاية الشعبية (الخوارق) يختلف الأمر، فالبطلة فقيرة يتيمة «لا تعشق أو تحب، بل تعشق من الأمير الذى ينقذها، والرجل هو الذى يعشق وينقذ حبيبته»[١٠] الصورة إذا معكوسة ما بين

الحكاية الشعبية وحكايات الليالى، ذلك أن هذه الحكايات هى الأغلب والأعم ناقلة لوجهة نظر السيدات أو المرأة الأم على أقصى تقدير، فالأم تتمنى لابنتها فى الحكاية أفضل مصير حتى ولو كان على حساب غيابها من حياتها، لذلك نجد الحكايات تقدم لنا بطلاتها ايتامى، فقدن الأم ووضعت تحت قسوة زوجة الأب، لكن الخصال طيبة فيهن ورثناها عن أمهاتهن، تتجاوز كل الصعاب التى صادفتها، وتفوز بالجائزة الكبرى فى النهاية وهى قلب وقصر الأمير.. هكذا كانت ست الحسن أو بدر البدور أو فرت الرمان فى حكاياتهن التى تمت دراستها فى هذه الحكايات.

من ناحية أخرى لو نظرنا لهوية القاص لهذه الحكايات، سنجد أن الأم أو ما ينوب عنها فى رعاية الأطفال؛ وهن الخالات أو الجدات، هن المصدر الأساسى لقص هذه الحكايات على الأطفال، إذ إن الحكاية الشفاهية والحكى الشفاهى لهذه الحكايات هو إبداع اختصت به المرأة نفسها، مثلها فى ذلك مثل أغانى الطفولة بأنواعها، والتى هى بالضرورة إبداع إنسانى، أبدع وتواتر شفاهة عبر الأجيال، وحملت المرأة مسئولية حفظة وتواتره واتخذت منه وسيلة للتنشئة الثقافية لأبنائها تلقنهم من خلالها أهم قيم ومعارف وأعراف الجماعة الشعبية من جهة، ومن جهة أخرى تبث أشواقها، وأحزانها عن جفاء الآباء، وانعدام الوفاء لديهم، فالأب لا يحزن على وفاة زوجته، بل يسعى للزواج من أخرى ويسلم لها زمامه حتى على حساب أبنائه.

هكذا تعبر الأم عن وجهة نظرها فى الأب، وفى زوجة الأب، وفى مستقبل الابنة أو الأبناء الصغار، وهذا ما يؤكد أن مصر هذه

الحكايات هو المرأة.. الأم. ولو نظرنا إلى مصدر حكاياتنا فى هذه الدراسة سواء ما تم إثباته هنا بقصد التعرف على صورة المرأة، أو تلك التى لم نشر إليها لبعدها عن محور هذه الدراسة، سنجد أن حوالى ٧٣٪ من هذه الحكايات تم تجميعه من النساء مختلفات الأعمار، منها حوالى ١٣٪ من هذه الحكايات كان الراوى لها الآباء أو الرجال، وباقى النسبة قد تم تجميعها عن طريق الصغار من الجنسين، دليل آخر نسوقه من تحليل عناصر وموتيفات هذه الحكايات، فى حكاية أمنا الغولة، حيث لا يطيق محمدين معيشته وأعباء الحياة، فيقرر أن يهرب من الحياة ويموت نفسه، فيذهب إلى البحر ويلقى بنفسه حيث توجد أمنا الغولة لكن الغولة طلبت منه أن يحضر زوجته وأولاده لديها وأعطته هدية ثمينة، يعمى الطمع محمدين فيحضر زوجته وأبناءه إلى الغولة، لكن الزوجة تدرك مقصد الغولة الشرير من أكل أولادها فتحاول أن تخبر محمدين بذلك، لكنه لا يصدقها فتترك المنزل الغولة وتأخذ أولادها وتهرب فلا تجد الغولة أمامها إلا محمدين الذى تحاول أكله..

وقالت له: أكلك منين يا محمدين

قال لها: كلينى من ودنى اللى ماسمعتش كلام مراتى

وقالت الغولة لمحمدين: أكلك منين يا محمدين

قال لها محمدينك كلينى من رجلى اللى مامشيتش ورا مراتى.

«ومات محمدين»

هنا نجد أن محمدين يندم على عدم سماعه كلام زوجته، وهكذا دوما تنظر المرأة إلى الرجل، ينفرد بقراره، ويؤدى به إلى التهلكة..

ولكن لو سمع كلام الزوجة!! هذه واحدة، والأخرى عنصر غياب الأم في هذه الحكايات، وهو عنصر سائد، فالأم دوما غائبة وغيابها دومًا اضطراري لا دخل لها فيه، فالأم تغيب عن أبنائها بسبب الموت، ولم تصادفنا هنا أيضا غياب مقصود، فالأم لا تهجر أبنائها، لم تترك الأب وترحل ضيقا من الحياة، بل هي دومًا التي تقاسي تعنت الأب، وتحتمل غياب الأب، تحمي وتضحي وتدافع عن أبنائها وليس هذا الدور قصراً على حكايات الخوارق بل هو دور الأم حتى في حكايات الحيوان، ففي حكاية العنزات الثلاث والأم، العنزة هي التي تضحي وهي التي تسعى إلى إنقاذ أبنائها إلى النهاية.

هكذا نجد الحكاية الشعبية «حكايات الخوارق» متنفساً للأم تلقن أبنائها من خلالها بطريق غير مباشر، أصول دورها، في حمايتهم، والحرص عليهم، بالمقارنة بينها وبين زوجة الأب في هذه الحكايات، وتبدع المواقف العديدة التي تؤكد على وجهة نظرها هذه التي يؤكد على أن المصدر الأساسي لمثل هذه الحكايات هو المرأة الأم.. وليست المرأة زوجة الأب مثلاً.

هناك أيضا مواقف المنافسة بين الرجل والمرأة والتي تجيء في بعض هذه الحكايات كحكاية ابنة الفوال أو أبو السبع بنات والتي تنتصر فيها المرأة دومًا على الرجل بذكائها وحسن حيلتها، وتصرفها.

إن ما سبق الإشارة إليه، يتسق مع المقولات الشعبية وأشكال التعبير الأخرى التي تؤكد على دور الأم بالنسبة للأسرة، ففي الأمثال الشعبية «الأم تعشش والأب يطفش» أو كما يقول مثل آخر

«مرات الأب سخطة من الرب»[١١]. مما سبق نستدل على أن هذه الحكايات وإن لم تكن المرأة الأم هى مصدرها الأول، فهى على الأقل - الحكايات - تحمل وجهة نظر المرأة الأم، تجاه العلاقات الأسرية التى قد تنفصم بغياب الأم، وأيضًا وجهة نظر الأم تجاهه دورها بالنسبة لتماسك الأسرة وسلامة أبنائها وتوكد دور المرأة الأم فى الحفاظ على هذه الحكايات من خلال تواترها الشفاهى عبر الأجيال وكونها القاص الأول والأساسى لها.

ثانيًا: صورة المرأة والزواج، يبدو أن الزواج فى كثير من الحكايات الخرافية الشعبية هو الجائزة الكبرى، بل هو المحرك للأحداث فى كثير منها، وهو النهاية السعيدة التى يجب أن تنتهى إليها معظم هذه الحكايات، حقًا هناك حكايات قد تنتهى نهاية مأساوية لبعض شخصياتها كحكاية «أمنا الغولة» التى تنتهى بأكل الغولة «لمحمدين»، إلا أن معظم هذه الحكايات قد انتهى نهاية سعيدة زواج البطلة التى استطاعت اجتياز كل الاختبارات والفوز بقلب الأمير، وبأبنائها، والعيش فى تبات ونبات، بعكس من كانا يقفن أمام سعادتها، فيتحولن من السعادة إلى الشقاء.

وإن كان الزواج هنا هو رمز للاستقرار والسعادة النهائية التى هى مصير البطلة الخيرة، وهو السبيل الواقعى النهائى للمرأة، وتبعا لما تتمثله من قيم وأخلاقيات، نصحتها بها الأم، وما زالت تنصحها بها، يمكن أن تعيش بعد زواجها حياة استقرار وسعادة، لذلك فسوف نحاول هنا أن نصنف صور المرأة كما جاءت فى الحكايات محور هذه الدراسة تبعا للعلاقة بين المرأة والزواج.

فى علاقة المرأة بالزواج قدمت لنا الحكايات الخرافية، المرأة فى ثلاث صور أساسية للمرأة والزواج وإن كان فى كل صورة منها عدد من الأشكال والملامح المختلفة لأكثر من مرأة.

١- **صورة المرأة فى سن ما قبل الزواج**، وهى تستعد للزواج فى انتظار الزوج المرتقب، والذى تحلم به دوماً، فارساً، أميراً، ينقلها من الشقاء والمعاناة، فى منزل الوالد إلى السعادة والاستقرار فى قصر الزوجية وهنا تقدم لنا هذه الحكايات صورتين متقابلتين للمرأة الفتاة فى هذه المرحلة والتقابل هو أسلوب واضح فى هذه الحكايات يوظف من أجل التأكيد على القيم الإيجابية التربوية، التى تريد الحكاية تلقينها للمتلقى، فى مقابل الاتجاهات السلبية المرفوضة اجتماعياً، المهم هنا أن من خلال أسلوب التأكيد بالتقابل هذا نجد أمامنا من صور المرأة الفتاة:

(أ) صورة البطلة التى تحمل كل الخصال التى تؤهلها للزواج، لكنها لا تسعى إليه، فهى فقيرة، يتيمة، تعايش الشقاء، تسقيها زوجة الأب كل أصناف العذاب والامتهان، لكن لخصالها، تصبر تتحمل وعندما تريد زوجة الأب، أو القوى المضادة لها إقصائها عن حياتها، بالمكيدة والحيلة، تحدث المفارقة، وتنجح فى كل ما تتعرض له من اختبارات وتجد أمامها الأمير «الزوج المرتقب» الذى يهواها ويتزوجها وتتحول من الشقاء إلى السعادة.

(ب) شقيقات البطلة وابنة زوجة الأب، فى بعض هذه الحكايات تقف الشقيقات فى نفس مصاف ابنة زوجة الأب اللائى يحقدن على البطلة الأصغر والأجمل والأكثر حظاً دوماً، وكل من الأخت الشقيقة

أو ابنة زوجة الأب، تصورها هذه الحكايات وهى تتحلى بكل ما يناقد خصال البطلة، بداية من رغد العيش والسعادة فى مقابل الشقاء الذى تتعرض له البطلة، ونهاية بسوء الخلق الذى يقابله حسن الخلق لدى البطلة، لذلك فهن ضد البطلة، يغرن منها، يكيدن لها، لذلك لا تنتهى الحكاية إلا وكل من البطلة وتلك العناصر المضادة قد نال جزاءها وفقا لما يعرف بدستور الشعب، والذى يصر «على أن الطيب الكريم الشجاع لا بد وأن ينال جزاء طيبته وخلقه الحميد أما الشرير فإنه لا بد من أن يعاقب عقاب صارما، وأن يختفى من الحياة»[١٢].

٢- **المرأة المتزوجة**: هى ثانى صور المرأة فى أغلب الحكايات تكون المرأة المتزوجة هنا، هى زوجة الأب، والتى تشكل القوة الأساسية المضادة للبطلة، والتى تدفعها نحو عدد من الاختبارات المهلكة، إما غيرة منها على نفسها أو على ابنتها، الأقل خلقًا وجمالاً من البطلة، لكن المقارنة تحقق المفارقة وتنتصر البطلة بخصالها.

وفى طرح هذه الحكايات لصورة زوجة الأب، ومواقفها من البطلة اليتيمة التى فقدت أمها، وفى تصوير الحكاية لأسلوب معاملة زوجة الأب لابنتها، تقرير أو تأكيد غير مباشر من خلال الحضور/الغياب على دور الأم الذى تسعى الراوية/ المصدر لتأكيده، فالأم وإن كانت غائبة فى أحداث الحكاية لكنها حاضرة من خلال المقارنة بين ما تشكله زوجة الأب والمفروض أن تكون عليه كبديل للأم، وإن كانت الحكاية الخرافية قد اعتمدت أسلوب المقابلة للتأكيد المباشر على القيم الإيجابية والاتجاهات السلبية، فهى هنا تعتمد على أسلوب آخر وهو التأكيد من خلال الغياب/ الحضور على دور الأم وسلوكها

المثالى الغائب من خلال دور زوجة الأب ودورها السلبى الحاضر.

هناك أيضاً فى بعض الحكايات قد تستمر الأحداث إلى ما بعد زواج البطلة، وتقدم لنا صورة جديدة للبطلة المتزوجة التى تعانى من أشقاء زوجها أو أم الزوج، اللائى يكدن لها.. لكنها تنتصر أيضاً فى النهاية.

٣- المرأة بعد فوات سن الزواج:

وهى ما تعرف بالمرأة العجوز، وتأتى صور المرأة العجوز فيهذه الحكايات متفرقة متنوعة.

فهى قد تكون:

(أ) ممثلة للحكمة والعقل وحسن التدبير.

(ب) من صاحبات المكر والدهاء.

(جـ) أو قد يكن من عالم الخوارق «أمنا الغولة».

كل هذه الصور سوف نحاول دراستها تفصيلا من خلال حكايات الخوارق محور هذه الدراسة والتى تلعب فيها البطلة الأنثى الدور الرئيسى بها.

أولاً: صورة المرأة البطل أو نمط الخير فى حكايات الخوارق:

لو تتبعنا ما قاله ألكسندر هجرتى كراب، عن سمات البطل فى الحكاية الخرافية، سنجده يحدد أن «أبطال هذه الحكايات نمطيون، وأن عددهم قليل، والبطل الأمثل فى حكايات الجان - الخوارق - بطل ميلودرامى، يتحلى بما شئنا من الفضائل، ولا يعلق به أى ضعف أو نقص، لذلك فهو منذ بدء الحكاية، ثابت لا يتبين به أى تطور، فمنذ بدء الحكاية، متفوقا بذكائه، ونقاء نفسه، ويظل هكذا إلى نهايتها».

أيضا لا يحصل البطل فى هذه الحكايات على المساعدة دون وجه حق، بل يكسبها بعمل طيب يبديه، أو بإحسان يقدمه، أو بكلمة طيبة، ورد مهذب، عكس أخوته فى الحياة، هكذا حدد كراب، سمات لابطل فى الحكايات الخرافية، تلك السمات التى نجدها واضحة فى بطلات حكايتنا هنا، فالبطلة، فتاة صغيرة فى معظم الأحيان يتيمة «ست الحسن»، «فرت الرمان»، وقد يكون اليتم لفقدان الأم وحدها، أو فقدان الأم والأب «بدر البدور»، «ست الحسن والشاطر محمد»، لكن أصعب أنواع اليتم هنا، هو الناتج عن فقدان الأم، إذا يقترن بزواج الأب من امرأة أخرى تلقى البطلة على يدها أنواع من العذاب، مع الوجود السلبى للأب.

والبطلة اليتيمة، قد تكون وحيدة، أو تكون مع شقيق لها، وأن كان لها شقيق فهى الأكبر الأعقل الذى تدبر له حياته، وتضحى بذاتها من أجله، «ست الحسن والشاطر محمد»، ومع ذلك لا تسلم من كيد زوجة الأخ، التى تمتلئ حسداً وغيرة عليها، وإن كان لها شقيقات فهى أصغرهن وأكثرهن حظًا وذكاء الأمر الذى يشعل نار الغيرة والحسد فى قلوب شقيقاتها.

فى بعض الحكايات محل الدراسة هنا، نجد أن البطلة التى تدخل فى صراع زوجة الأب، تكون فى مرحلة ما قبل الزواج عادة، لذلك يتوج صراعها وانتصارها بالزواج من الأمير، بعكس تلك البطلات اللائى يدخلن فى صراع مع الشقيقات أو زوجات الأشقاء، فإن الصراع يمتد بها إلى ما بعد الزواج، كما يمتد الكيد أيضاً لأبنائها، ومحاولات الشقيقات أن ينلن من الأبناء ويتهمن الأم حتى يفسدن

سعادتها الزوجية، لكن الحق دوما ينتص وتنتصر البطلة رمز الخير، وتعود للأسرة سعادتها، لذلك يقترن دوما بمراحل صرا ع البطلة، قناعتها ورضاها بما قسمه لها الله، لذلك يمدها الله بالعون، وييسر لها من يعاونها، ويكشف سر الشرير، كما تمتاز بطلتنا هنا بالحلم البسيط، فالبطلة فى حكايات الخوارق لا تطمع فى شيء، بل كل حلمها .أن تعيش فى سعادة وسلام، فعندما ينوى الأب السفر إلى الحج ويسأل بناته عما يطلبن لا تطلب البطلة الصغرى إلا عودته سالمًا مما يثير عليها حقد أخواتها.

لذلك ولسماتها الطيبة الخيرة، تتلقى دوما العون من العناصر المساعدة، التى تصادفها، وهى فى الأغلب عناصر طبيعية أو من الطبيعة، وترمز جميعها إلى قيم الخير والجمال، كما يفهمها الشعب ويحاول أن يحيلها إلى عناصر مادية ملموسة «فالخير فى المأثورات الشعبية، ليس مفهومًا مجردًا، وكذلك الشر، وإنما يكتسب كل من الخير والشر ملامح جسدية، وسلوكية، وخلقية، وإنسانية تتفق مع المفهوم الشعبى لكل منهما.. ويمثل الخير الجمال شكلا ومضمونا فى مقابل الشر الذى يمثل القبح شكلا ومضمونًا أيضًا[١٢].

ومن تحليل العناصر المتباينة للحكايات محل الدراسة نتبين أن دلالات الجمال والقبح كما تتسم بها شخصياتها، لا تزيد عن كونها مكتسبات إيجابية أو سلبية لبعض العناصر الطبيعية، بمعنى أن العنصر الطبيعى الواحد يحمل بين صفاته، صفة تحمل ازدواجية الدلالة أو تحمل المقابلة فى المعنى، والمقابلة هى سمة من سمات هذه الحكايات، المقابلة بين الخير والشر، بين الحق والباطل، بين الجمال

والقبح، لكن المقابلة هنا تنطلق من صفة أو رمزا واحد يحمل ازدواجية الدلالة، فاللون الأحمر على سبيل المثال والذى يتصف به الورد البلدى. هذا اللون قد يكون دلالة للجمال وفى نفس الوقت يمكن أن يكون دلالة للقبح، ويتحقق ذلك بالمكان الذى تمنح فيه الوردة لونها للبطلة أو للشخصية المضادة لها، فإن كان اللون الأحمر على الخد فهو جمال كما تقره الثقافة الشعبية، وأن أصاب العينين فهو دلالة على القبح، وهكذا يحمل العنصر الواحد من الطبيعة ازدواجية الدلالة بين الجمال والقبح، وبدراسة الحكايات السابقة، أمكن بيان ثبت بهذه العناصر المانحة للجمال والقبح، ودلالة كل منها.. كما يوضحه الجدول التالى:

العنصر	الصفة	دلالة الجمال	دلالة القبح
الورد	اللون الأحمر	على الخدود	على العينين
الورد	اللون الأصفر	على الشعر	على البشرة
الفل	اللون الأبيض	على البشرة	على الشعر
التفاح	اللون الأحمر	على الخدود	على العينين
البلح	اللون الأحمر	على الخدود	على العينين
الفراولة	اللون الأحمر	الشفاة	على العينين
القصب	الطول	للشعر	للقامة
النخيل	الطول	للشعر	للقامة
البذنجان	اللون الأسود	حدقة العينين	البشرة

من الجدول السابق نستنتج أن الثقافة الشعبية قد اكتسبت دلالات الجمال من العناصر الطبيعية، التى هى الخير المطلق، خاصة تلك التى يتميز بها عالم النباتات، بالنسبة للمجتمعات الزراعية التى تعتمد ثرواتها على الزراعة.

لكن هذا العالم بدلالاته لا يهب خيراته وخيره لكل من هب ودب، ولكن لمن يستحقه من أصحاب الأخلاق العالية والكلمة الطيبة، كأبطال الحكايات الشعبية التى تجسد صور الجمال ورموزه كما تقرها الجماعة الشعبية.

ثانيا: صورة المرأة الضد للبطلة أو نمط الشر فى حكايات الخوارق:

تتعدد صورة المرأة الضد للبطلة فى حكايات الخوارق ما بين زوجات الآباء، إلى الشقيقات، أو أم الزوج، أو زوجة الأخ، وإن كانت زوجة الأب هى الشخصية الرئيسية لمعظم الحكايات، وتجسد حكايات الخوارق عداء زوجة الأب للبطلة، كنتاج لغيرة الزوجة من البطلة الأكثر جمالاً «فرت الرمان»، أو لأنها أجمل من ابنتها وأكثر منها حظا «بدر البدور».

هناك أيضا شقيقات البطلة وهن عادة أكبر منها سنًا «لما يؤون الأوان»، «الأمير والبنات الثلاثة» وفيها يتجسد حقد وحسد الشقيقتان الكبريان، تجاه أختهن الصغرى لما حباها الله به من جمال، ورزق، وفى النهاية لزواجها من الأمير «الجائزة الكبرى التى تعدها الحكايات لبطلاتها».

أيضا من هذه الصور، زوجات الأشقاء «ست الحسن والشاطر محمد» فزوجة الشاطر محمد تكيد لست الحسن غيرة منها، لجمالها، ولتعلق أخيها بها، «تمتر والشاطر حسن».

يساعد على تدعيم كم الشر لهذه الصورة، وكبر الإيذاء الذى يحيق بالبطلة من جراء كيدهن، ذلك الدور السلبى الذى يقفه الرجل طوال الحكاية، فالأب لا يستطيع التصرف أمام قسوة وسطوة الزوجة، بل يقف مكتوف الأيدى ينفذ رغباتها فى سلبية تامة «بدر البدور»، حتى أنه لا يشعر بغياب أحد الأبناء «القط الأخضر» والذى تطهيه الزوجة ويأكله الأب ودون أن يدرى، أيضا سلبية، الأخ وتصديقه لزوجته وادعائها على أخته، أو الزوج عندما لا يستمع لزوجته أمام افتراءات أمه أو شقيقاته، كل هذه المواقف السلبية للرجل والتى تصورها هذه الحكايات تعمق من دور الشر الذى تجسده المرأة الضد للبطلة هنا.

لكن أمام كل هذا الشر، لا تترك الحكايات الشعبية هذه النماذج دون عقاب، فالطبيعة تحرمهما من نعمة الجمال التى تمنحها للبطلات، وتحل محلها دلالات القبح، أو قد يكون الموت فى النهاية على يد الرجال جزاء عادل لشرهم.

ثالثًا: المرأة من الكائنات الخارقة أو رمز أمنا الغولة فى حكايات الخوارق:

مما لا شك فيه أن شخصية أمنا الغولة «أو الغول» تلعب دوراً هاماً فى حكايات الخوارق، دورا أثار الكثير من النقاش سواء بين علماء الفولكلور أو الأنثروبولوجيا، أو علماء النفس الذين حاول كل منهم أن يعطى لهذه الشخصية المزيد من الدلالات لتفسير دورها سواء على مستوى الحكاية أو على مستوى الثقافة الشعبية، فهناك تفسيرات تحاول أن تربط بين العقليات البدائية والتفسيرات الأولية

للظواهر الطبيعية والبيولوجية (كالموت والمرض) فى مرحلة ما قبل الأديان وربطها بعالم الخوارق «باعتقاد فى خوارق تختص بالقوى التى لا يراها وإنما يرى آثارها، واعتقاد فى خوارق تختص بطرق اتقاء شر تلك القوى والسيطرة على ما قد يؤدى إلى الوقوع فى شرها»[١٤].

وتفسيرات أخرى تشير إلى نظريات فى علم النفس تؤكد على أن «أمنا الغولة وأبو رجل مسلوخة» رمزاً لما لدى الصغير من شعورين نحو أبيه وأمه، الحب الكبير، والخوف الشديد من السلطة والتسلط، وهذا اللون من القصص يؤكد كثير من علماء النفس، أنه ينفس عما فى نفوس الأطفال من ضيق، نتيجة لما يحدثه الآباء من إحباطات تبدأ من سن الرضاعة»[١٥].

والغول كما يعرفه عبد الحميد يونس، «كائن خرافى.. معروف لدى العامة بأنه شره للطعام، ومن ثم شبه من يأكل كثيراً بالغول، والغول اسم يطلق على ضرب من مردة الجن، الذين يتميزون بالوحشية الجهنمية والعدوانية، يعترضون طريق الناس، ويتخذون أشكالا مختلفة، ثم ينقضون عليهم فى غفلة منهم ويلتهمون أجسادهم»[١٦].

أما كمال الدين محمد بن موسى الدميرى فيصف الغول بالضم «أحد الغيلان وهو جنس من الجن والشياطين وهم سحرتهم، قال الجوهرى: هو من السعالى والجمع أغوال وغيلان، وكل ما اغتال الإنسان فأهلكه، فهو غول والتغول التلون.. ويقال تغولت المرأة إذا تلونت».. وكانت العرب تزعم أن الغيلان فى الفلوات، وهى جنس من

الشياطين، تتراءى للناس وتتغول تغولا؟ أى تتلون تلونا؟ فتضلهم عن الطريق، وتهلكهم، فأبطل النبى (صلى الله عليه وسلم)(١٧).

والغولة كما تذكرها الحكاية الشعبية لا ملامح لها، فهى قد تكون امرأة ذات شعر طويل ملىء بالحشرات قبيحة المنظر، أو غول كبير غير نظيف يعيش فى كهف تحت الأرض غير مرتب، لكنه يحمل قلباً كبيراً بين ضلوعه يشفق على البطلة التى تنظف له المنزل وتعد له الغذاء، تماما كالأم الغولة التى تهب البطلة الخير الكثير لخدمتها لها ولحسن معاملتها للغولة، هى أيضاً مصدراً للتهديد والتخويف.. ترسل المرأة الضد البطلة إلى الغولة حتى تؤذيها، فهى مصدر للإيذاء أيضا، والغولة هنا تحمل أيضا مثلها مثل باقى عناصر الحكاية الشعبية «الخوارق» ثنائية خاصة بها لكنها ثنائية تحمل ازدواجية الخير والشر، الذى تقدر الغولة على منحه لأى من شخوص الحكاية، حسب يقتضى الأمر، وحسب ما يستحق من جزاء، فالغولة هنا إذا ليست من الشخصيات التى يمكن أن نصفها من الشخوص أو الصور الضد للبطلة بقدر ما هى من العناصر المساعدة للبطلة فى حكايتنا، يؤكد هذا أن أمنا الغولة فى الحكايات محل هذه الدراسة، لا تناصب البطلة أى عداء، بل إن البطلة هى التى تدفع لاقتحام حياتها وعالمها.. فيكون اقتحامه هذا نوعاً من الاختبارات التى يجب على البطلة أن تجتازها، ولما كانت الغولة من أشد هذه الاختبارات قسوة، وخطرا، فإن اجتيازها ينهى سلسلة الاختبارات التى تتعرض لها البطلة وبذلك تكون هى نقطة تحول البطلة من الشقاء إلى السعادة، أو العكس حسب تلك الخصال التى تجازى عليها الحكاية

البطلة وفقًا لدستور الشعب - تكون الغولة هنا بمثابة المنفذ لهذا الدستور، فالغولة هى التى منحت ست الحسن الثراء بعد أن منحتها عناصر الطبيعة الجمال وبالجمال والثراء استحقت ست الحسن جائزتها الكبرى والزواج من الأمير، ونفس الغولة هى التى منحت أم الغرور، أو خنفسة الحشرات والثعابين بعد أن أغدقت عليها العناصر الطبيعية كل ما لديها من قبح، إذا فالغولة هى المحل الأخير، أو هى آخر المطاف الذى يجب أن يتحقق عنده دستورا لشعب.

لكن قد يسأل البعض إذا لماذا أكلت الغولة محمدين فى حكاية «أمنا الغولة» والإجابة اعتمادًا على المنطق السابق بسطه.. أن محمدين هو الذى ذهب إلى الغولة بإرادته وهو يعلم كم الشر الذى ينتظره هناك، بل قاصد أن يصاب بالأذى، إن محمدين شخص غير قانع لم يرض بما قسمه الله له، فقرر أن ينهى حياته وأن يهرب من مسئولياته وقدره، وأن يلقى بنفسه إلى الغولة، وهذا عيب فى خلقه، أو هى سقطته التراجيدية كما تعاملنا معه بالمفهوم التراجيدى، أنه عنيد، لم يسمع حتى لصوت العقل المتمثل فى رأى زوجته.. وهربت الزوجة بأولادها.. وأصر محمدين على موقفه، وعلى هروبه من مسئولياته، فكان مصيره الموت على يد الغولة.. إن الغولة لم تحمل منذ البداية أى عداء لمحمدين، بل إن محمدين هو الذى ألقى بنفسه بين أنيابها وهو يعلم جيداً مصيره، ولم يحاول الفرار منه عندما سنحت له الفرصة، لذلك فموقف محمدين وأمثاله من الغولة مخالف عن موقف باقى الأبطال فى باقى الحكايات، ففى باقى الحكايات كانت أمنا الغولة هى التى تساعد البطلة على الثراء وعلى النجاة،

وعلى زواج الأمير، أما بالنسبة للمرأة الضد للبطلة، فكان جزاؤها النقيض مما استحقته البطلة، أن دورها كان تحقيق العدالة ودستور الشعب، لذلك يكون المصير الذى ناله محمدين على يدها هو مصير عادل وعقاب يستحقه، فهو قد أراد أن ينهى حياته بإرادته أن ينتحر، وهل جزاء المنتحر غير الموت والجحيم؟.. وهكذا كانت أمنا الغولة بالنسبة لمحمدين.. هى النهاية والجحيم الذى استحقه.

إن دور الغولة هنا فى هذه الحكايات مثل دور باقى العناصر الطبيعية المساعدة المانحة، التى ساعدت البطلة عند اجتيازها سلسلة الاختبارات بنجاح، فمنحتها أجمل ما لديها جزاء تفوقها الخلقى والسلوكى وتميزها فى جمالها وذكائها، إلى أن يأتى الاختبار النهائى والذى تواجه فيه البطلة ذلك المجهول الغامض غير واضح الملامح وهو الغولة/ الغول ذلك الكائن الخرافى الذى يجمع ما بين ثنائية الذكورة والأنوثة، فهو تارة الغول وتارة أمنا الغولة.. عديم الملامح يمثل للراوى وللبطل كل ما من شأنه أن يرمز إلى المجهول وما يتعلق به من مخاوف، هى شىء أقرب من الخوف من المرض الذى قد يفضى إلى الموت أو إلى حياة أكثر سعادة وشقاء، هى بمثابة لحظة الانطلاق أما إلى الخير المطلق (البعث من جديد) أو الشقاء المطلق (الموت والنهاية) والازدواجية أو الثنائية التى تجمع ما بين البعث أو الموت.. تحققها الغولة، ويساعدها على ذلك البئر السحرى الذى تملكه والذى تطلب فيه من البطلة أن تنزل إليه لتمتلئ مجوهرات ولولى ومرجان «بدر البدور»، والذى تطلب منه أيضا أن يملأ المرأة الضد (رمانة) بالثعابين والحشرات، وارتباط ثنائية الثراء

والموت بالبئر نجدها فى كثير من المقولات الثقافية الشعبية المصرية، فنجد دلالة رؤية البئر فى الحلم تفسر كما يذكر ابن سيرين من رأى أنه يسقى شيئا من النبات بماء بئر فإنه يحصل مالا ويتزوج، من جهة أخرى فالبئر قد يعنى القبر (من - رأى) أنه وقع فى قعر بئر فإنه يموت، ومن رأى أنه نزل فإنه سجين أو يقتل، ومن رأى أنه وقع فى بئر ولم يجد من يرفعه فذلك قبره»[١٨]، أيضا يؤكد النابلس «أن البئر مال، أو علم أو تزوج، أو سجن، أو قيد، أو..»[١٩].

فالغولة والبئر إذا هى مقابلة أو هما رمزان يجمعان دلالتين متقابلتين الموت/ الثراء - السعادة/ الشقاء، تماما كما تختلف الدلالة فى الأمثلة الشعبية العديدة التى يرى بعضها أن البئر مصدر للخير «البير الحلو دايما نازح» لذلك يجب أن نحافظ عليه فهو مصدرا للخير «البير الحلو دايما نازح» لذلك يجب أن نحافظ عليه فهو مصدر للخير «بير نشرب منه ما نريميش فيه حجر» وأيضا هو رمزًا للأذى والهلاك «يا فاحت البير ومغطيه لا بد من وقوعك فيه»[٢٠].

هكذا نجد أن حكايات الخوارق لم تبتعد كثيرًا فى تصويرها للمرأة عن الحكايات، عن المقولات الشعبية الثقافية التى تحدد جوانب عديدة وزاوية متنوعة تعاملت معها فى تصويرها للمرأة خاصة المرأة الضد، المرأة التى تقف دوما ضد الأم، ضد الأسرة، ضد الأبناء، خاصة زوجة الأب التى يقول فيها المثل الشعبى: «مراة الأب سخطة من الرب»أو من الشقيقات والأقارب الذى يقول فيهن المثل الشعبى «عداوة الأقارب زى لسع العقارب»، أو المرأة عندما تكيد أيا كانت «لا

تأمن للمرة إذا حلت ولا للخيل إذا طلت ولا للشمس إذا ولت».

لكن هذا لا يمنع أن هناك جوانب من الخير من العطاء من الإحسان كانت وستكون دوما للمرأة.. المرأة الأم.. المرأة الخير.. المرأة القناعة.. المرأة الصبر والاحتمال.. المرأة.. الخيرة البطلة كما صورتها حكايات الخوارق.

الهوامش

١- عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية (القاهرة - المكتبة الثقافية ١٩٦٨).
٢- الكزاندر هجرتي كراب: علم الفولكلور - ترجمة: رشدى صالح (القاهرة - الكاتب العربى ١٩٦٨) ص ٤٤، ص ٢٨.
٣- نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية (القاهرة: دار الفكر العربى - بدون) ص -٧.
٤- صفوت كمال: مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة (مقال - الكويت - عالم الفكر، مارس ١٩٧٦).
٥- قاسم عبده قاسم: الأدب الشعبى وسيلة للتعرف على الحياة الفكرية للشعوب - مقال - (القاهرة: مجلة الفنون الشعبية، العدد ٢٤ سبتمبر ١٩٨٨) ص ١٨.
٦- علم الفولكلور: مرجع سبق ذكره، ص ٤٨.
٧- علم الفولكلور: مرجع سبق ذكره، ص ٤٨.
٨- كمال الدين حسين: صورة السلطة فى الوجدان الشعبى - مقال انظر (قطر، المأثورات الشعبية - أبريل ١٩٩٣) ص ٦٣.
٩- سهير القلماوى: ألف ليلة وليلة - (القاهرة - دار المعارف ١٩٥٩) ص ٢٩٩.
١٠- نفس المرجع السابق، ص ٢٩٩.
١١- أحمد تيمور: الأمثال العامية ط٣ (القاهرة - لجنة نشر المؤلفات التيمورية ١٩٧٥).
١٢- أحمد مرسى: مفهوم الشر فى الأدب الشعبى (مقال - الكويت - عالم الفكرة، م ١٧ يونيو ١٩٨٦) ص ٦٣.
١٣- مفهوم الشر فى الأدب الشعبى: مرجع سبق ذكره، ص ٦٦٥.
١٤- ألف ليلة وليلة : مرجع سبق ذكره، ص ١٢٢.
١٥- عبد التواب يوسف: الأدب الشعبى فى عصر التليفزيون والفضاء، (مقالة -

الفنون الشعبية – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سبتمبر ١٩٨٨) ص ١٨.
١٦- عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور: (لبنان – مكتبة لبنان ط١ – ١٩٨٣) ص ١٦٩.
١٧- الدميرى: حياة الحيوان الكبرى (القاهرة – مكتبة مصطفى البابى الحلبى ط ٥، ١٩٧٨) ص ١٣٠ – ١٣١.
١٨- ابن سيرين: منتخب الكلام فى تفسير الأحلام، جـ٢، ص ١٧٣.
١٩- عبد الغنى النابلسى: تعطير الأنام فى تفسير الأحلام (مكتبة الحلبى وشركاه جـ١) ص ٤٦.
٢٠- الأمثال الشعبية: مرجع سبق ذكره.

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.

* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .

* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

صدر مؤخراً فى سلسلة
مكتبة الدراسات الشعبية

142- السيرة الهلالية.................... د. خالد عبد الحليم أبو الليل

143- موسوعة التراث الشعبى العربى ج١ ....محمد الجوهرى

144- موسوعة التراث الشعبى العربى ج٢ ....محمد الجوهرى

145- موسوعة التراث الشعبى العربى ج٣ ....محمد الجوهرى

146- موسوعة التراث الشعبى العربى ج٤ ....محمد الجوهرى

147- موسوعة التراث الشعبى العربى ج٥ ....محمد الجوهرى

148- موسوعة التراث الشعبى العربى ج٦ ....محمد الجوهرى

149- عادات الزواج فى بلاد النوبة.............مصطفى محمد عبد القادر

رقم الإيداع: ١٤١٠٩/ ٢٠١٣
الترقيم الدولى: 978-977-718-234-8

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موريفيتلى سابقاً)
ت: 23904096 - 23952496

سلسلة
الدراسات
الشعبية

هذا الكتاب إطلالة بحثية على موضوعات شعبية استحقت وتستحق إخضاعها لمجهر التأمل الموضوعى ليتسنى لنا الكشف عما فيها بوصفها مَعبرًا إلينا لعلنا من خلال هذا الفهم نستطيع شحذ همة الأجهزة المعنية بالتأثير والتربية والتنمية. فى الوثوق فى صحة الجذر الثقافى للمصريين ونبل مقصده وسلامة موقفه من الحياة. لعلها تستطيع من خلال أدواتها وإمكانياتها أن تنمى ما يجب أن ينمو ويترعرع وتعمل على إيقاف أسباب التردى والتخلف.





السعر: ثلاثة جنيهات